

ALMA LATINA: MÚSICA DAS AMÉRICAS SOB DOMÍNIO EUROPEU

Rádio Cultura FM de São Paulo (103,3 MHz)

Série de 13 programas semanais idealizados e apresentados por Paulo Castagna às terças-feiras das 11:00 às 12:00 da manhã, de 6 de março a 29 de maio de 2012, como parte do projeto Idéias Musicais. Programas disponíveis para audição online e download, na página <http://paulocastagna.com/alma-latina/>

ROTEIROS COMPLETOS

Programa 01/13 - Música para a catequese indígena (apresentado em 6 de março de 2012)



Olá! Sou Paulo Castagna e, nesta série, ouviremos música produzida nas Américas durante a fase de domínio europeu, do descobrimento até inícios do século XIX.

Sobre esse tema, normalmente temos muitas perguntas: Existiram compositores americanos na época de Palestrina, Vivaldi ou Mozart? Como foi a relação entre a música indígena ou africana e a música europeia? É mesmo verdade que músicos indígenas cantaram, tocaram e até compuseram música sacra ao estilo europeu? E é verdade que usaram instrumentos construídos por eles próprios, em pleno século XVIII?

Nos 13 programas desta série tentaremos responder algumas dessas perguntas e formular outras, que talvez nos estimulem a conhecer um pouco mais do nosso interessante passado musical.

No programa de hoje: *Música para a catequese indígena*.

Música	<i>Dú nhãre</i>	1'56"
---------------	-----------------	-------

Ouvimos *Dú nhãre*, um canto dos Índios Xavante, que são uma das duas mil nações indígenas que existiam somente no Brasil antes do descobrimento.

Quando espanhóis e portugueses iniciaram a exploração das Américas, precisaram converter os povos indígenas ao projeto europeu e logo perceberam que a preservação de sua cultura não os ajudaria muito nessa tarefa, iniciando, assim, a transmissão e o ensino da cultura europeia aos nativos da América. Boa parte desse trabalho foi

realizada pelos missionários religiosos, principalmente aqueles da Companhia de Jesus. Também chamados de jesuítas, esses missionários criaram aldeias e missões, para a catequese e conversão dos indígenas ao cristianismo.

Durante o processo de catequese, foi comum os próprios jesuítas escreverem música em estilo europeu para a transmissão dos valores religiosos básicos, e assim substituir a música indígena tradicional pela música sacra cristã. Um detalhe importante: a maior parte das canções destinadas à catequese era composta à maneira européia, porém na língua dos próprios indígenas. Vamos ouvir três exemplos de autoria anônima, compostos para a catequese dos índios Guarani da América do Sul, entre o final do século XVII e o início do século XVIII, com o Ensemble Louis Berger, sob a direção de Ricardo Massun. Os exemplos, cantados em guarani, são *Tupãsy Maria*, *Tatá guassú* e *Hára Vale Háva*.

Música	Anônimo - <i>Tupãsy Maria</i>	1'45''
	<i>Tatá guassu Áña Retamenguá</i>	2'40''
	<i>Hara Vale Hava</i>	4'17''

Ouvimos *Tupãsy Maria*, *Tatá guassú* e *Hára Vale Háva*, três cantos de autoria anônima em Guarani, com o Ensemble Louis Berger, sob a direção de Ricardo Massun.

A música para catequese tinha como primeira finalidade a atração dos índios para a cultura européia, especialmente o cristianismo. Nesse repertório evitava-se a dificuldade técnica e privilegiava-se o canto coletivo, especialmente de crianças, que aprendiam mais facilmente que os adultos os novos valores religiosos.

Exemplo interessante é o das canções compostas no século XVIII para os índios araucanos do atual Chile, pelo jesuíta Bernhard Von Havestadt. Ouviremos três dessas canções em língua araucana, com o Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile e o Coro infantil da Comunidade Huilliche de Chiloé. Os exemplos são: *Yesús Cad*, *Dios Ñi Votm* e *Quiñe Dios*.

Música	Bernhard Von Havestadt - <i>Jesus Cad</i>	1'20''
	Bernhard Von Havestadt - <i>Dios Ñi Votm</i>	1'05''
	Bernhard Von Havestadt - <i>Quiñe Dios</i>	1'50''

Ouvimos *Yesús Cad*, *Dios Ñi Votm* e *Quiñe Dios*, três composições do século XVIII em língua araucana, pelo jesuíta Bernhard Von Havestadt, com o Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile e o Coro infantil da Comunidade Huilliche de Chiloé.

Embora predomine a melodia acompanhada no repertório catequético, também são conhecidos alguns exemplos polifônicos. O mais antigo deles, de autoria anônima, foi impresso em Cuzco, no Peru, em 1631, como exemplo musical de um livro intitulado *Ritual Formulário*, de Juan Pérez Bocanegra. Trata-se de *Hanaq Patchap cussicuinin*, em língua quétchua, que ouviremos com os Madrigalistas da Universidade de Playa Ancha do Chile, sob a direção de Alberto Teichelmann.

Música	Anônimo - <i>Hanaq Pachap</i>	2'03''
---------------	-------------------------------	--------

Ouvimos *Hanaq Patchap cussicuinin*, composição em língua quétchua, de autoria anônima do século XVII, com os Madrigalistas da Universidade de Playa Ancha do Chile, sob a direção de Alberto Teichelmann.

Das missões jesuíticas da atual Bolívia, ouviremos agora uma composição de autoria anônima intitulada *Zoipaqui*, escrita em meados do século XVIII na língua dos índios Chiquitos. A refinada elaboração do acompanhamento desta melodia, cuja forma é a das árias das cantatas européias, pode ter sido mais um dos atrativos destinados a cativar a atenção dos indígenas para a cultura cristã. A interpretação de *Zoipaqui* estará a cargo do Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido. Interessante observar que o autor manteve, no texto chiquitano, o nome latino “Santa Maria”.

Música	11 - Anônimo - <i>Zoipaqui</i>	7'37"
---------------	--------------------------------	-------

Ouvimos *Zoipaqui*, ária em chiquitano de autoria anônima, com o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Além das canções em línguas nativas para a catequese cristã, foram compostas peças mais elaboradas, para um envolvimento indígena cada vez maior com o ritual cristão, o que também incluía o uso do latim e da polifonia vocal. Em alguns casos houve mistura do latim com idiomas indígenas, como ocorre em um Ofício para a Bênção do Santíssimo Sacramento escrito em fins do século XVII ou inícios do século XVIII para os índios Abenaki da Nova França, que corresponde ao atual Quebec. Deste Ofício, cantado em latim e Abenaki, ouviremos quatro composições com o Studio de Musique Ancienne de Montreal, sob a direção de Christopher Jackson: *O Jesu mi dulcis*, *Ave Maria*, *Hæc dies*, e *Inviolata*.

Música	Anônimo - <i>O Jesu mi dulcis</i>	2'03"
	Anônimo - <i>Ave Maria</i>	2'00"
	Anônimo - <i>Hæc dies</i>	1'26"
	Anônimo - <i>Inviolata</i>	1'39"

Ouvimos *O Jesu mi dulcis*, *Ave Maria*, *Hæc dies*, e *Inviolata*, em latim e Abenaki, de autoria anônima, com o Studio de Musique Ancienne de Montreal, sob a direção de Christopher Jackson.

Além da música para a catequese em idiomas indígenas, os jesuítas treinaram os nativos americanos para o canto de música litúrgica em missas e ofícios divinos, destinada, portanto, à celebração das cerimônias cristãs. A documentação conhecida demonstra que isso já era feito no século XVI, porém os exemplos mais antigos preservados são do final do século XVII. É o caso deste Salmo 112 para Vésperas *Laudate pueri Dominum*, de autoria anônima, escrito em latim e provavelmente cantado e tocado pelos índios Guarani das missões do atual Paraguai. Ouviremos esta composição com o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Música	Anônimo - <i>Laudate pueri Dominum</i>	7'24"
---------------	--	-------

Ouvimos, de autoria anônima, o Salmo 112 *Laudate pueri Dominum*, cantado nas missões jesuíticas provavelmente do atual Paraguai no final do século XVII, aqui interpretado pelo Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Diante dos exemplos ouvidos, fica claro que a música usada pelos missionários visava a transmissão da cultura musical européia e não a criação de um estilo americano próprio. Em uma Encíclica de 1749, o então papa Bento XIV declarou: “*o uso do canto harmônico e dos instrumentos musicais, seja nas Missas, Vésperas e outras funções eclesiásticas, foi tão longe que chegou até a região do Paraguai*”. E mais adiante afirma que “*não existe qualquer diferença em relação ao canto e ao som, nas Missas e Vésperas celebradas em nossas regiões e naquelas*”.

Sobreviveram poucas dentre as nações indígenas que receberam a catequese. Uma delas é a nação Guarani, cuja música atual possui nítidas marcas da música européia, que estes assimilaram desde a fase de catequese. Interessante, na música Guarani, é que tais marcas são predominantemente originárias da música antiga européia e não da música mais recente. Como exemplo, ouviremos *Nhanerámoti karai poty*, cantado por índios Guarani do litoral do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro e acompanhado por violão e rabeça guarani.

	Índios Guarani (Brasil) - <i>Nhanerámoti karai poty</i>	3'22"
--	---	-------

Ouvimos *Nhanerámoti karai poty*, cantado por índios Guarani do litoral do Estado de São Paulo e do Rio de Janeiro, exemplo que demonstra a inclusão de elementos da música antiga européia na música tradicional Guarani

Esse fenômeno também ocorre em outras culturas indígenas americanas, como é o caso dos Guarayo da atual Bolívia, região que também recebeu catequese cristã. Como exemplo, ouviremos *Yeyú*, canto dos índios Guarayo, que estes acompanham com violinos feitos de taquaras.

Música	Faixa Índios Guarayo (Bolívia) - <i>Yeyú</i> (poissons)	2'32"
---------------	---	-------

Ouvimos *Yeyú*, canto dos Índios Guarayo da Bolívia, com acompanhamento de violinos de taquaras.

O exploração das Américas transformou profundamente o mundo e ajudou a Europa a se tornar o centro econômico e cultural da humanidade durante vários séculos. Mas esse processo não favoreceu muito as nações indígenas americanas, cuja população diminuiu para cerca de 20% somente ao final do primeiro século de domínio europeu. Atualmente, os povos indígenas constituem apenas 5% da população das Américas. No caso brasileiro, estima-se, nesses 500 anos, uma redução da população indígena de cerca de 4 milhões, para menos de 300 mil pessoas.

Por outro lado, conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *A sofisticação musical das missões jesuíticas*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 02/13 - A sofisticação musical das missões jesuíticas
(apresentado em 13 de março de 2012)**



Olá! No programa anterior ouvimos um pouco da música para a catequese cristã e hoje vamos entrar nas missões jesuíticas da América do Sul para conhecer melhor sua atividade musical.

As Missões ou Reduções jesuíticas dos séculos XVII e XVIII representaram uma experiência de conversão bem mais avançada que as aldeias do século XVI. Esses aldeamentos possuíam apenas algumas centenas de índios e um ou dois padres. Bem maiores, afastadas das cidades e freqüentemente fortificadas, as Missões abrigavam milhares de índios vivendo de maneira autônoma; seu objetivo era criar uma sociedade aos moldes do cristianismo europeu, porém sem os seus vícios e corrupções. Mas esse projeto teria um alto preço: a perda da cultura tradicional indígena.

Para os índios, resistir às missões não era assim tão fácil. Os bandeirantes os caçavam na selva para vendê-los como escravos. Então, para muitos indígenas dessa fase, o ingresso nas reduções foi uma possível alternativa de sobrevivência, que existiu até a expulsão dos jesuítas das Américas, processo concluído em 1767. E lembremos que nada disso existiu na América Inglesa, onde a perseguição aos povos indígenas foi bem mais acentuada.

A atividade musical nas missões jesuíticas teria refletido esses novos valores sociais e religiosos? Os índios apenas cantaram música nas missões ou também a compuseram? E a que nível de prática musical chegou a comunidade indígena nesse projeto?

No programa de hoje: *A sofisticação musical das missões jesuíticas.*

Música	Ennio Moriconne - <i>Ave Maria Guarani</i>	2'51"
---------------	--	-------

Ave Maria Guarani, composta em 1986 por Ennio Moriconne, para o filme *A Missão*, de Roland Joffé, com Robert de Niro e Jeremy Irons. Esta peça foi escrita para uma cena do filme na qual os jesuítas preparam uma apresentação musical indígena para as autoridades portuguesas, com a finalidade de evitar o fim das missões. Quando

Moriconne escreveu esta *Ave Maria*, ainda não se sabia muito sobre a música realmente executada nas missões, e por isso o compositor italiano usou quase somente a imaginação.

Com as pesquisas realizadas nos últimos 20 anos, houve uma grande surpresa: apesar de todas as limitações, a música cantada pelos indígenas nas Missões jesuíticas foi ainda mais elaborada do que anteriormente se pensou. É o caso, por exemplo, deste *Gloria* da *Missa de Santo Inácio*, composta por Domenico Zipoli no início do século XVIII para as missões jesuíticas do Paraguai e da Bolívia, que ouviremos com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

Música	Domenico Zipoli - <i>Gloria</i> (da Missa San Ignacio)	9'51''
---------------	--	--------

Ouvimos o *Gloria* da *Missa de Santo Inácio*, de Domenico Zipoli, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido, obra composta para as missões jesuíticas da América do Sul.

O cotidiano das missões jesuíticas incluiu a atividade de coros indígenas para a execução de obras sacras principalmente em latim, acompanhados por instrumentos musicais construídos e tocados pelos próprios indígenas. Até mesmo os manuscritos musicais, hoje preservados principalmente nos arquivos das antigas missões bolivianas, foram copiados pelos índios. E nem poderia ter sido de outra maneira: nessas missões viviam apenas alguns europeus, cujo número e tempo disponível teria sido insuficiente para a intensa prática musical que nelas ocorreu.

A música missionária, incluindo muitas obras de Domenico Zipoli, foi composta para coro e conjunto instrumental, como era comum na música sacra européia, mas evitou-se, por exemplo, incluir um baixo vocal, ou então escrever um baixo muito grave, pois esse tipo de voz era raro entre os indígenas. Com frequência, as partes de violino 1 e 2 se fundem em uma só, para facilitar o trabalho do conjunto musical. Até mesmo partes para instrumentos tradicionais indígenas foram encontradas em várias obras musicais nos arquivos bolivianos.

Mas quem foi este compositor e como chegou à América do Sul? Domenico Zipoli foi um músico italiano, aluno de Alessandro Scarlatti, que trabalhou na Chiesa Del Gesù, em Roma e lá entrou para a Companhia de Jesus. Nessa época compôs as *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, publicadas em 1716.

Música	Domenico Zipoli - <i>Verso I</i> (sol menor)	0'46''
---------------	--	--------

Ouvimos o Verso I (primeiro) em sol menor, das *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* de Domenico Zipoli, publicadas na Itália em 1716, com Ângelo Turriziani, ao órgão da Igreja de Bellagio, na cidade de Como.

Em 1717, Zipoli foi enviado a Córdoba, hoje Argentina, onde permaneceu até sua morte em 1726. No período de apenas 9 anos em Córdoba, Zipoli compôs inúmeras obras sacras para as missões jesuíticas dos atuais Paraguai e Bolívia, com interessantes adaptações para as circunstâncias locais.

Uma das obras mais representativas da produção musical de Domenico Zipoli é a *Missá Breve*, que ouviremos com o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Música	Domenico Zipoli - <i>Misa Brevis</i>	12'07"
---------------	--------------------------------------	--------

Ouvimos a *Missá Breve* de Domenico Zipoli, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

Nas missões jesuíticas também foi comum a prática de música instrumental, especialmente as trio-sonatas. A música instrumental não se destinava à celebração de ofícios religiosos e nem diretamente à catequese, embora seu poder de sedução acabasse revertendo em favor dos ideais missionários. Tais obras serviam principalmente para comemorações não-religiosas das missões, incluindo a recepção de visitantes ou a homenagem a certas autoridades.

É o caso de uma composição anônima de cerca de 1750, o trio-sonata *Ychepe Flauta*, uma das muitas obras instrumentais preservadas nos arquivos bolivianos, que ouviremos com o Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile, e Victor Rondon à flauta doce. Os movimentos são: Adágio, Allegro, Vivace e Allegro.

Música	Anônimo - <i>Ychepe Flauta</i>	8'28"
	I - Adagio	1'08"
	II - Allegro	2'04"
	III - Vivace	2'02"
	IV - Allegro	3'14"

Ouvimos o trio-sonata anônimo *Ychepe Flauta*, com o Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile, e Victor Rondon à flauta doce, com os movimentos Adágio, Allegro, Vivace e Allegro.

Mas de onde vinham os compositores das obras executadas nas missões jesuíticas? Essa não é uma pergunta fácil de responder, inicialmente porque quase somente na Bolívia foram preservados manuscritos musicais, mas também porque a maioria deles não possui indicação de autoria.

Sabemos, no entanto, que viveram nas missões espanholas alguns jesuítas europeus que eram compositores ou que adquiriram essa habilidade nas missões. A existência de compositores indígenas parece cada vez mais provável, embora poucos de seus nomes sejam conhecidos, já que não era seu hábito assinar a autoria das obras. Quanto às adaptações, arranjos, reinstrumentação e cópias, não há muita dúvida de que isso foi largamente feito por músicos indígenas nas reduções jesuíticas.

Mas as autorias conhecidas e as atribuições de autoria ainda revelam compositores de origem predominantemente europeia. É o caso do Salmo 116 *Laudate Dominum* sem indicação de autoria, mas atribuído ao jesuíta Martin Schmid, que viveu nas missões da Bolívia no século XVIII e que participou de sua própria construção.

Vamos observar, inicialmente, um interessante detalhe desta obra. A primeira frase *Laudate Dominum omnes gentes*, ou seja, "Louvai o Senhor todas as nações," possui uma solução incomum na música europeia: em lugar de repetir apenas a expressão

Laudate Dominum, como foi comum no Velho Continente, esta obra provoca várias repetições da palavra *omnes*, ou seja, “todos”, em uma provável tentativa de simbolizar a vida coletiva nas missões e a total devoção dos indígenas ao seu novo Deus.

Música	Anônimo - <i>Laudate Dominum</i> (fragmento)	0'09"
---------------	--	-------

Vamos ouvir, então, o Salmo 116 *Laudate Dominum*, atribuído a Martin Schmid, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

Música	Anônimo - <i>Laudate Dominum</i>	2'54"
---------------	----------------------------------	-------

Ouvimos o Salmo 116 *Laudate Dominum*, atribuído a Martin Schmid, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

A vida musical nas missões jesuíticas da América do Sul chegou ao ponto de incluir a representação de várias óperas *com cenário e figurino*, como atestam documentos da época. Uma delas é a ópera *San Ignacio*, composição coletiva atribuída a Domenico Zipoli, Martin Schmid e anônimos indígenas. Cantada em espanhol e destinada a alguma festividade envolvendo autoridades jesuítas, essa ópera descreve, de forma mítica, a vida de Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier, fundadores da Companhia de Jesus, mas também apresenta, de forma simbólica, seus ideais missionários nas Américas.

Ouiremos, da ópera *San Ignacio*, apenas a abertura, as cenas 4 e 6, e o epílogo, com o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Música	Domenico Zipoli - <i>San Ignacio</i> (ópera)	10'10"
	Introdução	1'20"
	Cena 4	2'51"
	Cena 6	2'56"
	Epílogo	3'03"

Ouvimos, da ópera *San Ignacio*, atribuída a Domenico Zipoli, Martin Schmid e compositores anônimos, a abertura, as cenas 4 e 6, e o epílogo, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

A música jesuítica americana representa um interessante paradoxo. Apesar de ter resultado na deculturação indígena, tornou-se parte da cultura de algumas das nações nativas da América. Na Bolívia, por exemplo, a música jesuítica ainda é praticada e reconhecida por muitos indígenas como parte de sua própria história, tornando difícil qualquer julgamento por um observador externo. Mas infelizmente, a maior parte das nações indígenas que passou pela deculturação não sobreviveu, o que demonstra o caráter dramático dessa experiência.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *O canto latino nas catedrais hispano-americanas*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 03/13 - Cantando na igreja com a língua da cidade
(apresentado em 20 de março de 2012)**



Olá. Nos dois primeiros programas ouvimos um pouco do repertório musical que circulou nas antigas aldeias e missões jesuíticas americanas, e foi interessante perceber a sofisticação com a qual essa música foi composta, especialmente nas reduções.

Se os jesuítas promoveram uma surpreendente atividade musical de caráter europeu nesses locais, isso exigia bastante cuidado por parte dos compositores: para adequar a música às circunstâncias locais, era preciso restringir a dificuldade técnica, evitar melodias muito graves ou muito agudas, não empregar muitas vozes ou muitos instrumentos e, de maneira geral, abdicar do virtuosismo, especialmente em relação aos cantores.

Mas o que ocorreu nas catedrais americanas foi bem diferente: nessas igrejas buscava-se exatamente o oposto: muitas vozes, virtuosismo, sons grandiosos e efeitos impactantes. Por que essa música diferiu tanto daquela cantada nas missões jesuíticas? Qual era o propósito dessa grandiosidade? E como foi possível começar a construir a prática desse tipo de repertório no continente americano, mesmo poucas décadas após o descobrimento?

No programa de hoje: *o canto latino nas catedrais hispano-americanas*.

Música	Pedro Bermudez - <i>Deus in adjutorium</i>	1'29"
---------------	--	-------

Ouvimos, de Pedro Bermudez, a invocação para Vésperas *Deus in adjutorium*, com a Boston Camerata, sob a direção de Joel Cohen.

Pedro Bermudez foi um compositor espanhol do século XVI que trabalhou cerca de 10 anos como mestre da capela das catedrais de Cuzco, de Santiago da Guatemala e do México, onde faleceu em 1605, aos 47 anos de idade. A história de Pedro Bermudez ilustra uma situação comum nas catedrais americanas durante os dois primeiros séculos de domínio europeu: compositores experientes ou apenas suas composições eram

trazidos do velho continente para garantir a música cristã nas catedrais, tanto na América Hispânica quanto na América Portuguesa.

Diferentemente das missões jesuíticas, as catedrais americanas começaram a construir, desde o século XVI, um sólido aparato para a execução da polifonia cristã, principalmente ibérica. Nessas igrejas foram instalados órgãos, estabeleceu-se um sofisticado ensino musical e foram criadas as oportunidades para a atuação de mestres da capela, cantores, organistas e instrumentistas.

Desde o início, foi dada total preferência a compositores de origem espanhola ou portuguesa, especialmente para aqueles internacionalmente já reconhecidos. Atraídos pelos bons salários, começaram a chegar experientes músicos europeus para ocupar os cargos de mestres da capela em várias catedrais americanas, desde meados do século XVI. Hoje daremos maior atenção à América do Sul, onde trabalhou, entre outros, o compositor espanhol Juan de Araujo, cujo nome, se fosse traduzido para o português, soaria João de Araújo.

A partir da década de 1670, Juan de Araujo ocupou o cargo de mestre da capela das catedrais de Lima e de Cuzco, no Peru, e de La Plata, hoje Sucre, na Bolívia. Esse compositor chegou a viajar ao Panamá e à Guatemala em busca de oportunidades profissionais, o que dá uma dimensão de como eram atrativos esses novos cargos nas catedrais americanas. Da impressionante produção de Juan de Araujo nas três décadas de sua vida americana, ouviremos o Salmo 109 *Dixit Dominus*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, dirigidos por Gabriel Garrido

Música	Juan de Araujo - <i>Dixit Dominus</i>	4'21"
---------------	---------------------------------------	-------

Ouvimos, de Juan de Araujo, o Salmo 109 *Dixit Dominus*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

A magnificência das obras que estamos ouvindo neste programa tinha propósitos muito claros. O primeiro deles era simbolizar o triunfo da Igreja nas Américas e sua liderança na oficialização da cultura européia em seus territórios, especialmente a religião cristã. Além disso, essa música tinha o objetivo de mostrar como deveria funcionar a construção de uma nova sociedade a partir da visão européia: todos trabalhando juntos na obra escolhida pelas autoridades, compasso por compasso, seguindo as instruções do idealizador do projeto e os comandos de seu diretor.

Dando de si toda a energia disponível e confiando na função desse trabalho como um tributo ao Deus que manteria a harmonia do mundo, bastaria então cumprir as ordens recebidas e defender a hierarquia idealizada pela Igreja e pelo Império, como a estrutura com a qual seria construído o Novo Mundo. Entre as provas do sucesso desse pensamento, estariam as monumentais obras arquitetônicas e musicais oferecidas à população. E qualquer desvio desse padrão era visto como um indicativo de barbárie, devendo ser apartado da cultura oficial.

Foi com essa tarefa que compositores espanhóis e portugueses trabalharam nas catedrais americanas, como foi o caso de Juan de Araujo, cujo *Dixit Dominus* acabamos de ouvir. Compreender a função da música sacra nas catedrais do continente americano pode nos ajudar a nos relacionar com essa música de uma maneira um pouco diferente.

Vamos agora ouvir a música de um outro autor espanhol que se transferiu para a região andina e sucedeu Juan de Araujo no cargo de mestre da capela da Catedral de Lima, em 1676. Trata-se de Tomás de Torrejón y Velasco, que já estava no Peru há cerca de dez anos e que permaneceu na Catedral de Lima até sua morte em 1712. Ouviremos, de Tomás de Torrejón y Velasco, a *Missa a seis vozes*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Música	Tomás de Torrejón y Velasco - <i>Messe à six voix</i>	12'06"
---------------	---	--------

Ouvimos, de Tomás de Torrejón y Velasco, a *Missa a seis vozes*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, dirigidos por Gabriel Garrido.

No século XVIII a Espanha dividiu seus domínios na América em quatro Virreinos, para facilitar o seu governo. Ao norte o Virreinato da Nova Espanha, que incluía os atuais México e Guatemala. Abaixo o Virreinato de Nova Granada, que incluía os atuais Venezuela, Colômbia e Equador. Do lado esquerdo da América do Sul o Virreinato do Peru, que incluía os atuais Peru e Chile, e no sul o Virreinato do Rio da Prata, que incluía os atuais Uruguai, Paraguai e Argentina. No programa de hoje estamos ouvindo música dos Virreinos de Nova Granada e do Peru, reservando o quinto programa desta série para as catedrais da Nova Espanha e o oitavo para as catedrais do Brasil.

Até meados do século XVIII continuou sendo comum nas catedrais americanas, a atuação de compositores vindos da Europa, embora em algumas delas já houvesse compositores nascidos no Novo Mundo. Outro desses autores europeus que se transferiram para o continente americano foi o italiano Roque Cerutti. Nascido em Milão, Cerutti chegou ao Virreinato do Peru em 1707, onde se tornou mestre da capela da catedral de Trujillo e em 1727 da catedral de Lima, onde faleceu em 1760. Reconhecido pela grandiosidade que interessava à Igreja da época, Roque Cerutti compôs muita música para as catedrais em que trabalhou, como este *Magnificat* para as impressionantes *Vésperas de São João Batista*, que ouviremos com o Coro de Niños Cantores de Córdoba, o Ensemble Louis Berger e o Ensemble Elyma, sob a direção geral de Gabriel Garrido.

Música	Roque Cerutti - <i>Magnificat</i>	15'27"
---------------	-----------------------------------	--------

Ouvimos, de Roque Cerutti, o *Magnificat das Vésperas de São João Batista*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba, o Ensemble Louis Berger e o Ensemble Elyma, sob a direção geral de Gabriel Garrido.

Iniciou-se em algumas catedrais, durante o século XVII, mas na maioria das catedrais americanas do século XVIII, um interessante movimento: a apropriação da capacidade de compor música sacra nos estilos europeus e de as executar segundo as exigências da Igreja. Surgiram, assim, compositores nascidos nas Américas que começaram a compor e a trabalhar nos cargos anteriormente ocupados por espanhóis e portugueses. Alguns desses compositores possuíam etnias européias, mas já no século XVIII foram conquistando espaço profissional nas igrejas do Novo Mundo os músicos mestiços, sobre os quais ouviremos bastante a partir do quinto programa desta série.

Um dos compositores nascidos no continente americano e no Virreinato de Nova Granada foi José Cascante, que viveu no século XVII e trabalhou como mestre da capela da catedral de Bogotá, atual Colômbia. Desse compositor, ouviremos a *Música para as Vésperas do Sábado Santo*, com a Camerata Renacentista de Caracas, sob a direção Isabel Palácios.

	José Cascante - <i>Sábado Santo ad Visperas</i>	3'28"
--	---	-------

Ouvimos, de José Cascante, a *Música para as Vésperas do Sábado Santo*, com a Camerata Renacentista de Caracas, dirigida por Isabel Palácios.

O ouvinte pode estar se perguntando por que não usamos, para este repertório, a denominação “música colonial”, que é, de fato, um nome que circula na literatura e na discografia sobre o assunto. Assim como “arquitetura colonial”, “escultura colonial” e outras designações, a expressão “música colonial” parece privilegiar apenas os objetos musicais que chegaram até nós e evitar o principal assunto em jogo, que é o domínio europeu dos povos que habitavam as Américas.

Aqui entramos em um dos aspectos mais interessantes desta série: embora os compositores americanos tenham começado se apropriar das capacidades de composição e de execução da música sacra catedralícia a partir dos séculos XVII e XVIII, sua função continuava sendo a mesma: justificar, em termos musicais, o domínio das Américas por governos europeus, e a conseqüente imposição de sua cultura, incluindo a versão européia do cristianismo.

Não é fácil refletir sobre esse fenômeno, mas considerar a complexa situação dos compositores americanos dessa época é bem mais salutar do que se relacionar apenas com as composições que esse conflito nos deixou. Com isso, é possível transitar de uma visita a um museu, cheio de objetos musicais de épocas diferentes, para uma instigante viagem musical pela história das Américas.

O último compositor que ouviremos no programa de hoje é José Angel Lamas, nascido em 1775 em Caracas, hoje Venezuela, mas naquela época Virreinato de Nova Granada. Este músico escreveu várias obras para a catedral de Caracas até seu falecimento, em 1814. Nessa época, a música sacra começava a se contaminar bastante com o som das óperas italianas, o que contrariava fortemente as normas eclesiásticas. Podemos entender esse fato como um prenúncio de que a Igreja já não estava conseguindo exercer total controle sobre as idéias que circulavam em seu interior, o que favoreceu vários movimentos de independência, a partir do final do século XVIII.

Ouviremos, de José Angel Lamas, o Gradual da Missa de Nossa Senhora, *Benedicta et venerabilis es*, com o Orfeón Lamas e Orquestra Sinfônica, sob a direção de Vicente Emílio Sojo.

Música	José Angel Lamas - <i>Benedicta et venerabilis est</i>	5'19"
---------------	--	-------

Ouvimos, de José Angel Lamas, o Gradual da Missa de Nossa Senhora, *Benedicta et venerabilis es*, com o Orfeón Lamas e Orquestra Sinfônica, sob a direção de Vicente Emílio Sojo.

A música nas catedrais teve uma finalidade muito específica: impressionar os fiéis em relação ao poder da igreja e do Império, e assim sustentar, artisticamente, algumas idéias, como: a obediência à hierarquia, o reconhecimento da Igreja e do Império como fontes máximas da perfeição e da beleza e a supremacia do cristianismo e da cultura européia sobre todas as demais. Dessa maneira, a música sacra ajudava a estabelecer uma forte estrutura, encabeçada pela Realeza e pelo Papa, que deveria orientar todas as ações no mundo e que esperava total obediência de seus súditos e fiéis. A beleza e o impacto sonoro das obras era tão grande que se tornava difícil conceber uma organização tão perfeita como essa.

Mas tudo isso custou muito caro, especialmente para os povos indígenas e africanos. Por isso, é preciso perguntar: o que fazer hoje com esse repertório tão belo e tão exuberante, mas que representou um capítulo tão cruel da história das Américas? Talvez não haja uma só resposta e nem uma só possibilidade, por isso é mais interessante refletir demoradamente sobre a pergunta do que fixar qualquer resposta de maneira apressada.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No próximo programa: *Cantando na igreja com a língua da cidade*..

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

Programa 04/13 - Cantando na igreja com a língua da cidade (apresentado em 27 de março de 2012)



Olá. No programa da semana passada ouvimos música litúrgica em latim composta para catedrais hispano-americanas nos séculos XVI, XVII e XVIII, principalmente nos Virreinos de Nova Granada e do Peru.

Mas nem toda a música catedralícia era litúrgica, austera e em latim. Muitos compositores escreveram obras para as igrejas americanas em idiomas locais, musicalmente ritmadas e baseadas em costumes populares. Quase sempre construídos com um estribilho que se repetia após várias estrofes regulares, denominadas coplas, seus gêneros predominantes foram o vilancico, a xácara e o romance.

Esses gêneros musicais não eram litúrgicos, mas eram cantados nos intervalos das grandes composições sacras e seu assunto era religioso, geralmente refletindo a temática da celebração para a qual eram compostos. Por isso, esse tipo de música é hoje denominada paralitúrgica. Entre os aspectos mais interessantes dos vilancicos, xácaras e romances paralitúrgicos, está o fato de contemplarem elementos da cultura popular e serem cantados em idiomas locais, incluindo aproximações com línguas indígenas e africanas.

Mas a Igreja permitia esse tipo de música no interior de suas catedrais? O que explica a invasão da cultura popular e dos idiomas locais nas igrejas americanas, justamente os maiores templos da cultura européia? E será que isso também ocorreu no Brasil ou somente na América hispânica?

No programa de hoje: *Cantando na igreja com a língua da cidade*.

Música	Diego de Salazar - <i>Salga El torillo</i>	3'00"
---------------	--	-------

Com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido, ouvimos o vilancico a 8 vozes *Salga El torillo*, de Diego de Salazar, compositor espanhol que atuou, no início do século XVIII, na catedral de La Plata, hoje a cidade de Sucre, na Bolívia.

Vilancicos já eram cantados na península Ibérica desde o século XV, mas naquela época não eram peças religiosas, mas típicas de palácios e residências ricas. Geralmente caricaturavam a cultura popular e a maneira informal de se falar e de se cantar fora das cortes e da realeza.

Até o final do século XVI, o vilancico manteve essas características, mas por essa época a Igreja percebeu que poderia usá-lo como estratégia de comunicação com a população inculta. Criou-se, então, o vilancico religioso ou paralitúrgico, para ser cantado nos intervalos das missas e ofícios divinos.

A utilização dos idiomas locais e de uma abordagem popular do cristianismo foi uma licença da Igreja, deliberadamente usada para cativar as atenções da população que não entendia nem o latim e nem os principais símbolos das celebrações cristãs. Não se tratava de uma posição oficial da Igreja, mas como os vilancicos atendiam aos seus propósitos, a fiscalização eclesiástica foi relativamente flexível em relação a esse tipo de música, especialmente na América hispânica.

E um dos primeiros compositores a escrever vilancicos religiosos, senão o primeiro deles, parece ter sido o português Gaspar Fernandes.

Música	Gaspar Fernandes - <i>Ven y veras zagalejo</i>	2'01"
---------------	--	-------

Ouvimos, de Gaspar Fernandes, *Ven y veras zagalejo*, vilancico para as celebrações do Natal, com o conjunto espanhol La Colombina, integrado pelos cantores Cristina Kiehl, Claudio Cavina, Josep Benet e Josep Cabré.

Gaspar Fernandes nasceu em Portugal em 1566 e lá iniciou sua vida profissional. Em 1599 transferiu-se definitivamente para o Novo Mundo, onde ocupou as funções de organista da catedral de Santiago da Guatemala e mestre da capela da catedral de Puebla de los Ángeles, no Virreinato da Nova Espanha, onde faleceu em 1629.

É muito interessante o fato de o provável criador do vilancico religioso ter se transferido para as Américas, pois esse gênero teve aqui enorme difusão, apoiando o projeto de oficialização da cultura cristã no novo continente.

Gaspar Fernandes escreveu uma grande quantidade dessas obras e também inaugurou, nas Américas, a composição de vilancicos em espanhol ou em galego-português, com sotaques africano e indígena, ou então com uma mistura de palavras africanas e indígenas ao texto ibérico. Tratava-se de uma tática para que africanos e indígenas entendessem uma parte significativa dos textos cantados e se sentissem representados na Igreja, tornando-se, então, mais propensos a aceitarem o novo Deus e a nova hierarquia.

Ouviremos, de Gaspar Fernandes, os vilancicos *Andrés, do queda El ganado?* e *Xicochi, Xicochi, conetzintle*, o primeiro incluindo o sotaque africano e o segundo quase todo cantado na língua dos índios Nahuatl, com apenas algumas palavras em espanhol e latim. A interpretação será da Capilla Virreinal de la Nueva España, sob direção de Aurelio Tello.

Música	Gaspar Fernandes - <i>Andrés, do queda el ganado?</i>	3'12"
	Gaspar Fernandes - <i>Xicochi, Xicochi, conetzintle</i>	1'53"

Ouvimos, de Gaspar Fernandes, os vilancicos *Andrés, do queda El ganado?* e *Xicochi, Xicochi, conetzintle*, com a Capilla Virreinal de la Nueva España, sob direção de Aurelio Tello.

Também foram cantados vilancicos paralitúrgicos em Portugal e no Brasil? Certamente sim, porém os reis portugueses pressionaram o clero de seus domínios a aplicar mais intensamente o controle eclesiástico, para evitar a invasão das igrejas pela cultura e pelos idiomas populares. Com isso, os vilancicos foram bem menos freqüentes na América Portuguesa do que na América Hispânica, embora a documentação da época comprove sua presença nos séculos XVII e XVIII.

A coroa portuguesa foi, de fato, bem mais rigorosa quanto à repressão dos costumes locais e à obediência às normas européias. As leis portuguesas proibiam o contato dos homens brancos com a música indígena e africana e vetavam a presença dessa sonoridade nas vilas e cidades brasileiras. Com isso, os próprios vilancicos foram alvo de um controle mais rigoroso e chegaram a ser proibidos nos domínios portugueses pelo rei D. João V, em 1723.

O único exemplo brasileiro associável ao vilancico é a composição anônima *Matais de incêndios*, escrita em português no século XVII ou no início do século XVIII e provavelmente destinada às celebrações do Natal. Com o Vox Brasiliensis, sob a direção de Ricardo Kanji, ouviremos, de autoria anônima, o possível vilancico *Matais de incêndios*.

Música	Anônimo - <i>Matais de incêndios</i>	2'22"
---------------	--------------------------------------	-------

Ouvimos, de autoria anônima, *Matais de incêndios*, com o Vox Brasiliensis, sob a direção de Ricardo Kanji.

O vilancico chegou a um elevado nível de sofisticação na América já nas últimas décadas do século XVII, com as composições de Juan de Araujo, mestre da capela das catedrais de Lima e de Cuzco, no Peru, e de La Plata, hoje Sucre, na Bolívia. Ouviremos, de Juan de Araujo, o vilancico a seis vozes *Hola, hala, que vienen gitanas*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob direção de Gabriel Garrido.

Música	Juan de Araujo - <i>Hola, hala, que vienen gitanas</i>	4'24"
---------------	--	-------

Ouvimos, de Juan de Araujo, o vilancico *Hola, hala, que vienen gitanas*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, dirigidos por Gabriel Garrido.

Como muitos outros compositores, Juan de Araujo escreveu vilancicos em espanhol com sotaque africano. É o caso de *Los coflades de la estleya*, de cujas sete estrofes, talvez seja interessante compreendermos melhor o texto das duas primeiras. Assim verificaremos como se dava a escrita em espanhol com sotaque africano e a representação da cultura popular na música cristã. A primeira estrofe diz o seguinte:

*Los coflades de la estleya
vamos turus a Beleya,
y velemo a ziola beya
con ziolo en lo potal.
Vamo, vamo currendo ayá*

Podemos traduzir essa estrofe desta maneira:

Os confrades da estrela
Vamos todos a Belém,
E veremos a senhora bela,
Com o senhor no portal.
Vamos, vamos correndo para lá.

A segunda estrofe é a mais interessante. Inicialmente, o texto original:

*Oilemo un villancico
Que lo compondlá Flancico,
Ziendo gaita su focico,
Y luego lo cantalán Blasico, Pelico,
Zuanico y Tomé y su estliviyo dirá:
“Gulumbé, gulumbé, gulumbá
Guaché moleniyo de Safalá.”*

Uma possível tradução dessa estrofe é a seguinte:

Ouçamos um vilancico
que o comporá Francisco,

Sendo gaita seu focinho,
E logo o cantarão Braszinho, Pedrinho,
Joãozinho e Tomé. E seu estribilho dirá:
“Gulumbé, gulumbé, gulumbá
Guaché, moreninho de Sofala.”

Obviamente trata-se de uma espécie de caricatura da cultura popular, que inclui uma maneira irônica de referência à música africana, aos laços familiares ou de amizades, e até a localidades da África: Sofála, mencionada ao final da segunda estrofe, foi uma povoação construída pelos portugueses na costa de Moçambique. Mas foi essa visão caricata da cultura popular que ajudou a atrair os esforços dos povos indígenas e africanos para o projeto europeu e, ao mesmo tempo, manter sua cultura isolada das missas e ofícios divinos cantados em latim, que a igreja considerava sagrados.

Ouviremos, de Juan de Araujo, o vilancico *Los coflades de la estleya*, com os conjuntos Musica Segreta e Ars Viva, sob a direção de Leonardo Waisman.

Música	Juan de Araujo - <i>Los coflades de La estleya</i>	3'18"
---------------	--	-------

Ouvimos, de Juan de Araujo, o vilancico *Los coflades de la estleya*, com os conjuntos Musica Segreta e Ars Viva, sob direção de Leonardo Waisman.

Até o final do século XVII, os vilancicos eram compostos apenas para coro e baixo contínuo, que poderia incluir fagotes, harpas, guitarras ou outros instrumentos de registro grave. Não se usavam violinos ou instrumentos similares nos vilancicos dessa época, embora isso tenha ocorrido no século seguinte.

Sendo Juan de Araujo um dos mais sofisticados compositores de vilancicos das Américas no século XVII, vale a pena conhecer mais algumas de suas obras. Com o Ensemble Elyma e a Maitrise Boréale, sob a direção de Gabriel Garrido, ouviremos três composições paralitúrgicas em espanhol, que Juan de Araujo escreveu para as catedrais do Virreinato do Peru: *Vaya de gira* (um vilancico de Natal), *Alarma valientes* (um romance a Santo Inácio de Loyola) e *A recoger pasiones inhumanas* (um vilancico de Corpus Christi).

Música	Juan de Araujo - <i>Vaya de gira</i>	3'17"
	Juan de Araujo - <i>Alarma valientes</i>	3'58"
	Juan de Araujo - <i>Al sentido confuso</i>	3'44"

Com o Ensemble Elyma e a Maitrise Boréale, sob direção de Gabriel Garrido, ouvimos, de Juan de Araujo, os vilancicos *Vaya de gira*, *Alarma valientes* e *A recoger pasiones inhumanas*.

Um outro habilidoso compositor de vilancicos foi Tomás de Torrejón y Velasco, que sucedeu Juan de Araujo no cargo de mestre da capela da Catedral de Lima, em 1676, onde esteve até sua morte, em 1712. Ouviremos, de Tomás de Torrejón y Velasco, o vilancico *A este sol peregrino*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido

Música	Tomás de Torrejón y Velasco - <i>A este sol peregrino</i>	2'39"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Tomás de Torrejón y Velasco, o vilancico *A este sol peregrino*, com o Coro de Niños Cantores de Córdoba e o Ensemble Elyma, sob direção de Gabriel Garrido.

Assim como ocorreu em relação à música sacra latina, os compositores nascidos nas Américas apropriaram-se da capacidade de compor vilancicos, a partir dos séculos XVII e XVIII.

Um exemplo dessa apropriação é o do mestre da capela cubano Esteban Salas y Castro, que trabalhou na catedral de Santiago de Cuba, ilha onde nasceu em 1725 e faleceu em 1803. Com o Ensemble Ars Longa de Havana, sob a direção de Teresa Paz e Josep Cabré, ouviremos *Toquen presto fuego*, vilancico que Esteban Salas escreveu para o Natal de 1786 na catedral de Santiago de Cuba.

Música	Esteban Salas - <i>Toquen presto fuego</i>	7'35"
---------------	--	-------

Ouvimos, do cubano Esteban Salas, *Toquen presto fuego*, vilancico para o Natal de 1786, com o Ensemble Ars Longa de Cuba, sob a direção de Teresa Paz e Josep Cabré.

O canto nos idiomas locais foi uma estratégia de transmissão da cultura europeia e não exatamente uma forma de aceitação da cultura indígena ou africana. Pelo contrário, as culturas dos povos sob domínio europeu apareciam nos vilancicos de maneira caricata, deixando bem claro que a emissão de ordens, no novo Mundo, partiria dos representantes da cultura europeia, sendo os representantes de outras culturas aceitos apenas para cumprir essas mesmas ordens.

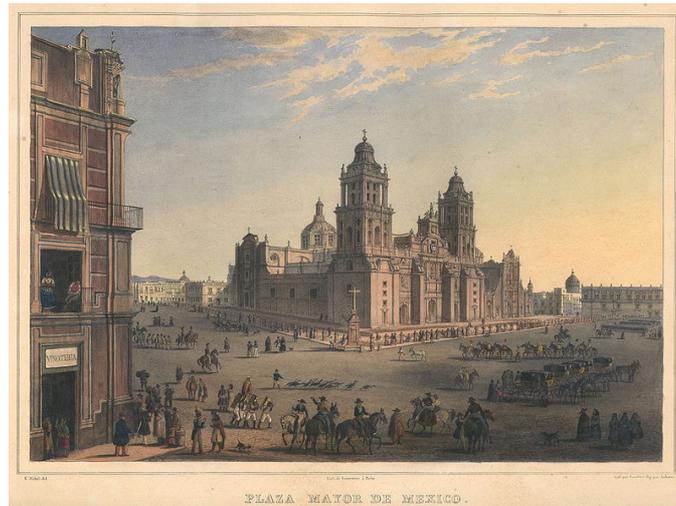
Mas aqui temos o mesmo paradoxo que estamos observando nos programas anteriores. Ao mesmo tempo em que as obras ouvidas simbolizam o poder europeu sobre as Américas e as crueldades dele decorrentes, como o genocídio indígena e a escravidão africana, é inegável sua beleza e o maravilhamento que ainda hoje nos causam. Por isso é prudente refletir com cuidado sobre esse dilema do que optar apressadamente por uma única visão a respeito desse repertório.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *A exuberância musical nas catedrais da Nova Espanha*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 05/13 - A exuberância musical nas catedrais da Nova Espanha
(apresentado em 3 de abril de 2012)**



Olá. No programa anterior ouvimos música paralitúrgica em línguas indígenas, em português e espanhol, algumas também com simulação do sotaque africano, escritas para igrejas americanas dos séculos XVII e XVIII. Sua finalidade era cativar as atenções da população que não entendia nem o latim e nem os símbolos das celebrações cristãs, porém permitindo que essas pessoas se sentissem representadas nas cerimônias religiosas.

Neste quinto programa da série voltaremos a ouvir música catedralícia em latim, destinada à elite culta, porém na região que expressava, simbolicamente, a máxima relação do processo de transferência da cultura europeia para o Novo Mundo.

Esse lugar foi o Virreinato da Nova Espanha, uma das antigas divisões administrativas da América, que incluía desde territórios atualmente no sul dos Estados Unidos, como Arizona, Califórnia, Texas, Flórida e outros, até a América Central e Caribe. Esse Virreinato foi uma possessão espanhola até 1821, com sua capital instalada na cidade do México.

As catedrais da Nova Espanha com a produção musical mais exuberante foram as das cidades do México, Oaxaca, Puebla de los Ángeles, Santiago da Guatemala e Santiago de Cuba, de cujo repertório ouviremos algumas obras neste programa.

Mas por que foi tão importante para a Espanha transferir sua cultura para as Américas, principalmente a sua versão do cristianismo? Não teria sido possível governar as Américas preservando-se e relacionando-se com as culturas locais? O cristianismo foi apenas oferecido ou imposto à população? E a música foi mesmo essencial nesse processo?

No programa de hoje: *A exuberância musical nas catedrais da Nova Espanha.*

Música	Juan Gutiérrez de Padilla - <i>Salve Regina</i>	1'59"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Juan Gutiérrez de Padilla, a primeira seção da *Salve Regina*, com o Westminster Cathedral Choir, sob a direção de James O'Donnel.

Juan Gutiérrez de Padilla foi um compositor espanhol que em 1620 foi para a Nova Espanha e em 1628 se tornou mestre da capela da catedral de Puebla de los Ángeles, hoje México, cargo que exerceu até sua morte, em 1664. Compositores espanhóis e portugueses já estavam chegando na Nova Espanha desde o século XVI para dirigir a atividade musical de suas catedrais, como Hernando Franco, Pedro Bermúdez, Gaspar Fernández e outros.

O tipo de música cantada nas catedrais novo-hispanas nos séculos XVI e XVII era baseada na polifonia espanhola e tinha como principais gêneros as missas e ofícios divinos, mas também incluiu vilancicos, xácaras, romances, cantatas, música organística e para conjuntos instrumentais. As catedrais da Nova Espanha contavam com recursos musicais comparáveis às de Castela, e abrigavam cantores, organistas, instrumentistas e mestres da capela que eram quase sempre compositores. As obras escritas para essas igrejas usaram a mesma sofisticação que já existia nas catedrais espanholas, tanto nas obras litúrgicas quanto nas paralitúrgicas.

Vamos ouvir um exemplo paralitúrgico escrito em 1655 para a catedral de Puebla de los Ángeles, por seu mestre da capela Juan Gutiérrez de Padilla. Trata-se de *Las estrellas se ríen*, um romance duplo a 6 vozes, com estribilhos e coplas. A interpretação será do conjunto Ars Longa de Havana, sob a direção de Teresa Paz.

Música	Juan Gutiérrez de Padilla - <i>Las estrellas se ríen</i>	5'05"
---------------	--	-------

Ouvimos, de Juan Gutiérrez de Padilla, *Las estrellas se ríen*, composto para a catedral de Puebla de los Ángeles em 1655, com o Ars Longa de Cuba, dirigido por Teresa Paz.

Por razões históricas relacionadas ao início e intensidade do domínio ibérico, as catedrais da Nova Espanha lideraram a instalação da música litúrgica e da cultura cristã no Novo Mundo. Mas, afinal, por que isso foi tão necessário? Na verdade, a Espanha fez com a América o que todos os impérios que a precederam fizeram com os territórios que invadiram: unificaram a cultura dos conquistados, para poder governá-los e deles receberem, por longo tempo, impostos, produtos e fidelidade. Foi assim nos impérios romano, bizantino, carolíngio, mongol e otomano, e também nos primeiros reinos europeus, como o inglês, o francês, o português e o castelhano.

Para dominar os povos e os territórios ocupados, era preciso introduzir, antes de tudo, o idioma, os costumes e a religião dos conquistadores, para que os reis ou imperadores pudessem entender como governar de forma eficiente suas novas possessões. Espanha, Portugal, Inglaterra e França jamais teriam conseguido controlar os povos das Américas por mais de três séculos, sem enfraquecer ou mesmo aniquilar as culturas locais e substituí-las pelos costumes, línguas e religiões européias. Uma das estratégias, no Novo Mundo, foi a imposição do cristianismo e de sua música em latim. Tratava-se portanto de construir, em corpos americanos, uma alma latina.

Música	Juan Gutiérrez de Padilla - <i>Deus in adjutorium</i>	1'00"
---------------	---	-------

Foi para a construção de almas latinas em corpos americanos, destinada à unificação cultural e controle dos povos da América, que a Igreja e os reis europeus difundiram tão intensamente o cristianismo no Novo Mundo.

Mas é fundamental lembrar que a Igreja Católica mudou muito desde aquela época, e foi progressivamente abandonando o projeto de imposição do cristianismo aos não-cristãos. Isso ocorreu mais intensamente após o Concílio Vaticano II, em 1965, e especialmente após a Terceira Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano, realizada em 1979, na própria catedral de Puebla de los Angeles, onde trabalharam compositores que hoje estamos ouvindo. Nessa histórica conferência, a Igreja Católica afirmou sua opção preferencial pelos pobres e estabeleceu uma relação mais harmônica com a humanidade, o que favoreceu o surgimento de novos princípios religiosos, como a Teologia da Libertação.

Mas no século XVII a Igreja ainda manifestava plena convicção no projeto de cristianização dos “gentios”, como eram chamados todos os não-cristãos. Nessa época a Igreja usava, entre outras estratégias, a Inquisição, responsável pelas mais cruéis perseguições às outras religiões ou às idéias cristãs não ortodoxas, especialmente no mundo ibero-americano.

No caso espanhol, os principais centros de irradiação musical destinados a expressar o poder da Igreja na liderança do projeto de cristianização do Novo Mundo, foram as catedrais da Nova Espanha. Esse processo foi tão vigoroso que, já na primeira metade do século XVII, começaram a atuar, nas catedrais novo-hispanas, músicos surgidos nesse mesmo virreinato.

Um dos primeiros compositores originários da Nova Espanha foi Francisco Lopez Capillas, filho de espanhóis e natural da cidade do México em 1612. Como todo homem branco nascido na América hispânica, era chamado de *criollo*. Após ter atuado como organista da mesma catedral de Puebla, Francisco Lopez Capillas tornou-se mestre da capela da catedral do México em 1648, onde trabalhou até seu falecimento em 1673. Ouviremos, de Francisco Lopez Capillas, *Alleluia/Dic nobis Maria*, composição paralitúrgica em latim destinada à Páscoa, com o Westminster Cathedral Choir, sob direção de James O’Donnel.

Música	Francisco Lopez Capillas - <i>Alleluia/dic nobis Maria</i>	4’51”
---------------	--	-------

Ouvimos, de Francisco Lopez Capillas, *Alleluia/Dic nobis Maria*, com o Westminster Cathedral Choir, dirigido por James O’Donnel.

A música, assim como a arquitetura, a escultura, a pintura e outras artes, foi essencial no processo de cristianização como uma forma de maravilamento e de exaltação do ideal católico e europeu. Era uma forma antiga de propaganda, que apostava na grandiosidade, na intensidade e, muitas vezes, no excesso, como símbolo do poder de Deus e do Rei, para o controle da população americana.

Até fins do século XVII, a magnificência sonora das catedrais da Nova Espanha era obtida a partir da velha polifonia ibérica. Nessa época, entretanto, a música ocidental começou a se contaminar com a criatividade dos italianos, que misturavam, na música sacra, a sonoridade da ópera. Surgiu, então, uma música cujo impacto era obtido com

uma estratégia que pode ser qualificada por palavras como “excesso” ou “exagero”: muitas vozes, cantando melodias rebuscadas, que se entrelaçam em diferentes entradas, acompanhadas por muitos instrumentos e com execuções virtuosísticas.

Nessa fase nasceu, na cidade do México, o compositor Manuel de Sumaya, contemporâneo de Antônio Vivaldi e Johann Sebastian Bach, e que aplicou a sonoridade da ópera italiana até nos vilancicos cantados em espanhol. *Criollo*, ou seja, filho de espanhóis na América, Manuel de Sumaya tornou-se mestre da capela da catedral do México em 1715. Transferiu-se, em 1738, para a cidade de Oaxaca, onde exerceu em sua catedral, o cargo de mestre da capela até sua morte em 1755.

Ouviremos, de Manuel de Sumaya, o vilancico a Nossa Senhora *Celebren, publiquen*, com o conjunto vocal Chanticleer e o Chanticleer Sinfonia, sob direção de Joseph Jennings.

Música	Manuel de Sumaya - <i>Celebren, publiquen</i>	6'52"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Manuel de Sumaya, *Celebren, publiquen*, com o conjunto vocal Chanticleer e o Chanticleer Sinfonia, sob direção de Joseph Jennings.

Se os músicos *criollos* já eram comuns no Virreinado da Nova Espanha desde o século XVII, tornou-se comum, a partir do século XVIII, a presença de músicos e mesmo de compositores mulatos em catedrais e outras igrejas. Veremos, a partir do oitavo programa desta série, como isso foi comum também no Brasil, entre outras regiões americanas.

O compositor cubano Esteban Salas y Castro, *criollo*, trabalhou na catedral de Santiago de Cuba, onde nasceu em 1725 e faleceu em 1803. Lá dirigiu músicos brancos e mulatos. Da numerosa produção de Esteban Salas, ouviremos o Ofertório da Missa de Nossa Senhora da Assunção, *Assumpta est Maria*, com o conjunto Ars Longa de Havana e a Maitrise de la Cathédrale de Metz, dirigidos por Tereza Paz.

Música	Esteban Salas - <i>Assumpta est Maria</i>	1'37"
---------------	---	-------

Ouvimos, do compositor cubano Esteban Salas, *Assumpta est Maria*, com o conjunto Ars Longa de Havana e a Maitrise de la Cathédrale de Metz, dirigidos por Tereza Paz.

O ouvinte que canta em um coro ou que toca em um grupo musical pode estar se perguntando onde obter partituras de música americana dos séculos XVI, XVII e XVIII. Hoje é possível conseguir muitas delas em páginas especializadas na internet. Mas também se pode consultar publicações desse tipo de música diretamente em bibliotecas, como é o caso do Centro Cultural de São Paulo e das bibliotecas de universidades públicas, como as da Usp, da Unesp e da Unicamp. A biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, por exemplo, possui muitas partituras relacionadas ao repertório desta série, e seu catálogo pode ser acessado na página www.ia.unesp.br. Clicando-se no menu “biblioteca” e usando termos de busca como “música antiga latinoamericana”, é possível encontrar partituras de várias obras ouvidas nesta série.

No século XVIII o poder das coroas espanhola e portuguesa nas Américas chegou ao auge de sua intensidade. A música sacra tornou-se tão rebuscada e afetada pela ópera,

que nas catedrais ouvia-se mais um espetáculo para expressão do poder real e eclesiástico do que uma cerimônia destinada à devoção religiosa. Quase em vão o Papa Bento XIV tentou proibir a invasão da música sacra pela ópera, em uma encíclica de 1749.

O fato é que as catedrais americanas necessitavam essa pompa e grandiosidade para afirmar a autoridade da Igreja, e por isso sempre foram ávidas de novidades vindas da Europa. Foi o caso da música de Ignazio Gerusalemme, compositor italiano que, após chegar à Nova Espanha em 1742, tornou-se Ignacio de Jerúsalem. Em 1749 foi contratado como mestre da capela da catedral do México, onde trabalhou durante vinte anos.

Ignacio de Jerúsalem escreveu para a catedral do México sua grande e espetacular *Missa Policoral em Ré maior*, repleta de solos vocais e técnicas originárias da ópera italiana. Ouviremos esta Missa de Ignacio de Jerusalém, com o conjunto vocal Chanticleer e o Chanticleer Sinfonia, sob direção de Joseph Jennings.

Música	Ignacio de Jerúsalem - <i>Missa Policoral em Ré maior</i>	20'26"
	<i>Kyrie</i>	2'43"
	<i>Gloria</i>	1'29"
	<i>Gratias agimus</i>	3'06"
	<i>Qui tollis</i>	1'10"
	<i>Quoniam</i>	3'19"
	<i>Cum sancto spiritu</i>	0'36"
	<i>Amen</i>	1'05"
	<i>Credo</i>	1'25"
	<i>Et incarnatus</i>	1'08"
	<i>Crucifixus</i>	0'45"
	<i>Et resurrexit</i>	2'29"
	<i>Sanctus</i>	1'11"

Ouvimos, de Ignacio de Jerúsalem, a *Missa Policoral em Ré maior*, escrita para a catedral do México, com o conjunto vocal Chanticleer e o Chanticleer Sinfonia, dirigidos por Joseph Jennings.

A música catedralícia americana dos séculos XVI, XVII e XVIII teve a clara intenção de expressar o poder da Igreja e das coroas ibéricas no Novo Mundo e assim facilitar sua unificação cultural e seu governo. Obviamente isso custou caro para as populações indígenas e africanas, e por tal razão essa música guarda as marcas de um período bastante cruel da história humana. Mas é incrível o fato de que tais marcas não tiram dessas obras a beleza e o maravilhamento que ainda nos causam. Como nos relacionar com esse paradoxo?

Entre as infinitas possibilidades de relação com esse repertório, somos atraídos pelos casos extremos e mais freqüentes: de um lado a postura museológica, com a mera apresentação das obras em concertos, e de outro a postura anticolonialista, com seu total esquecimento. Mas seria também possível ouvirmos criticamente esse imenso repertório, apreciando sua beleza, refletindo sobre seu significado naquela época e criando para ele novas funções?

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *Compondo na América para os governantes da Europa*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

Programa 06/13 - Compondo na América para os governantes da Europa (apresentado em 10 de abril de 2012)



Olá. No programa da semana passada ouvimos um pouco da impressionante música composta para as catedrais da Nova Espanha, antiga possessão ibérica que incluía desde o sul dos atuais Estados Unidos até a América Central e Caribe.

Mas enquanto nas catedrais predominou a música como expressão do poder da Igreja, nos meios ligados aos governos europeus na América foi comum a composição de obras para expressar justamente o poder dos reinos ibéricos e de seus governantes. Isso era feito de várias maneiras, mas sempre com a intenção de ressaltar os valores dos europeus que governavam as Américas, e que os distinguiam das culturas populares. Entre esses valores, estavam a erudição, o conhecimento dos objetivos e leis imperiais, a compreensão dos símbolos do poder, sua fidelidade à coroa, sua nobre ascendência, sua honra cortesã, sua coragem, seu modo de vida urbano e empreendedorismo no Novo Mundo.

Frequentemente, as vilas e cidades americanas eram obrigadas a reunir recursos e celebrar, com festas, música, teatro e dança, as vitórias militares, o sufocamento de levantes populares, ou simplesmente o nascimento, casamento, aniversário e falecimento de reis, rainhas, príncipes e princesas. Para isso foram escritos vilancicos, árias, cantatas e até mesmo óperas.

Esse louvor ao poder dos reis, vice-reis e governadores foi mesmo necessário? As obras produzidas para a celebração do poder monárquico também tiveram qualidade artística,

como ocorreu nas catedrais? E os compositores que as escreveram faziam isso convictamente ou apenas realizavam de forma burocrática sua obrigação?

No programa de hoje: *Compondo na América para os governantes da Europa.*

Música	Juan de Araujo - <i>Aquí, aquí valentones de nombre</i>	2'34"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Juan de Araujo, *Aquí, aquí valentones de nombre*, com o Ensemble Elyma, o Ensemble Louis Berger, a Capilla Cisplatina e o Coro Juvenil de la Fundación Pró-Arte de Córdoba, sob a direção geral de Gabriel Garrido.

Na Igreja dos séculos XVI, XVII e XVIII circulavam duas grandes concepções de sociedade. Na primeira, acreditava-se que todos eram iguais perante Deus, e que os padres deveriam ser os guardiões desse modelo; na segunda e mais aceita na época, a sociedade deveria se organizar em uma rigorosa hierarquia, encabeçada pelos Reis e Papas. Nessa estrutura hierárquica, os que estavam em posição superior possuíam o privilégio de governar os que eram colocados em posição inferior, cabendo aos de baixo apenas cumprir as leis e as ordens que chegavam de cima.

As catedrais situadas em cidades nas quais habitavam vice-reis, governadores e demais autoridades ibéricas, reforçavam as relações hierárquicas, com a expressão musical do poder europeu. Esse foi o caso da antiga cidade de Charcas, posteriormente denominada La Plata e hoje Sucre, na Bolívia, onde existiu a Audiência de Charcas, o mais poderoso tribunal da Coroa Espanhola no virreinato do Peru. Foi para esta cidade que Juan de Araujo compôs, no final do século XVII, suas magníficas obras sacras e vilancicos, como o que acabamos de ouvir.

Por outro lado, os missionários religiosos, especialmente os jesuítas, tentaram aplicar com os índios americanos o primeiro modelo, o de igualdade perante Deus. Vamos lembrar este pequeno trecho do anônimo *Laudate Dominum*, composto para as missões jesuíticas do século XVIII e que ouvimos integralmente no segundo programa desta série. Na frase *Laudate Dominum omnes gentes*, “Louvai o Senhor todas as nações”, existem algumas repetições da palavra *omnes*, que significa “todos”, ficando implícita a crença da igualdade indígena em relação ao seu novo Deus.

Música	Anônimo - <i>Laudate Dominum</i>	0'09"
---------------	----------------------------------	-------

Mas a concepção dominante, naquela época, era a da organização social hierárquica, solidamente mantida pelas leis imperiais e pelos dogmas eclesiásticos, concepção que era comum nas catedrais e nos palácios dos vice-reis e governadores.

A manutenção da estrutura das sociedades hierárquicas exigia um imenso e cotidiano dispêndio de energia para sua justificativa e reforço, caso contrário a população colocada nas posições inferiores se rebelaria. Aliás, isso foi cada vez mais freqüente no mundo americano. Para justificar e reforçar essa hierarquia, foi uma prática comum daquela época escrever música para que as pessoas das posições inferiores louvassem e exaltassem o poder de seus superiores.

Como já mencionado no programa anterior, a Igreja Católica mudou muito desde aquela época, e foi progressivamente abandonando o projeto de imposição do cristianismo e a

perseguição aos não-cristãos, especialmente após o Concílio Vaticano II, em 1965, e a Conferência de Puebla, em 1979. Mas nos séculos anteriores, os povos americanos ainda eram alvo da cristianização e da unificação cultural empreendida pelos papas e reis europeus.

Uma das manifestações de submissão ao poder superior era a obrigação de celebrar, nas vilas e cidades americanas, fatos marcantes da corte europeia. Foi o que ocorreu em 1701 na cidade de Lima, Virreinato do Peru, para comemorar o aniversário de 18 anos do novo Rei da Espanha Filipe V, neto de Luís XIV da França. Em Lima, Tomás de Torrejón y Velasco, mestre da capela da catedral, foi encarregado de escrever, para essa ocasião, a música para a ópera *La púrpura de la rosa*, sobre o libreto espanhol de Pedro Calderón de la Barca.

Baseada no mito do amor de Vênus e Adônis e do ciúme de Marte, *La púrpura de la rosa* tornou-se, em 1701, a primeira ópera composta e executada no Novo Mundo. Seu enredo, seu texto erudito e sua música refinada somente poderiam ser identificados, na América daquele tempo, com a cultura da elite espanhola ligada ao governo do virreinato, o que era absolutamente intencional.

De Tomás de Torrejón y Velasco, ouviremos a cena *No puede amor* da ópera *La púrpura de la rosa*, com o Ensemble Villancico de Estocolmo, sob a direção de Peter Pontvik.

Música	Tomás de Torrejón y Velasco - <i>La Purpura de la Rosa</i>	3'23"
---------------	--	-------

De Tomás de Torrejón y Velasco, ouvimos a cena *No puede amor* da ópera *La púrpura de la rosa*, com o Ensemble Villancico, sob direção de Peter Pontvik.

É muito freqüente tendermos a ressaltar essas obras e esses fatos a partir de uma ideologia nacionalista ou regionalista, como se estes representassem nossos ideais de liberdade e autonomia. Essa abordagem foi relativamente comum na musicologia do século XX, sobretudo até a década de 1980, quando ainda se procuravam manifestações artísticas americanas que se equiparassem à grandeza das obras-primas europeias. Não foi raro procurar-se um Palestrina mexicano, um Vivaldi boliviano, um Haendel peruano e um Mozart carioca.

Mas depois que as crises políticas e econômicas do final do século XX revelaram que os governos latinoamericanos estavam mais preocupados em cuidar dos bancos e das corporações internacionais do que de suas populações, a ideologia nacionalista foi progressivamente perdendo interesse.

Hoje vai ficando cada vez mais claro que a música escrita nas Américas para o louvor das coroas ibéricas não representou o desenvolvimento cultural das nações americanas, mesmo porque até fins do século XVIII nem existiram nações americanas. Esse repertório foi feito para o entretenimento da elite que estava nas Américas justamente para o governar a população local e garantir a satisfação dos interesses europeus.

Foi esse o caso de *Ah del gozo*, uma cantata a duo em espanhol de José de Orejón y Aparício, compositor mestiço peruano, que viveu de 1705 a 1765, e que ocupou os cargos de mestre da capela e organista da Catedral de Lima. Sua cantata é uma

homenagem a Nossa Senhora, mas cujo texto rebuscado usa uma terminologia acadêmica de quase exclusivo deleite dos governantes europeus.

Ouviremos, de José de Orejón y Aparício, a cantata a duo *Ah del gozo*, com o Ensemble Louis Berger, sob a direção de Ricardo Massun.

Música	José de Orejón y Aparicio - <i>Ah del gozo</i>	10'18"
	Duo - <i>Ah, del gozo, ah, del aplauso</i> (tiple I-II)	2'24"
	Recitado - <i>Triunfa feliz</i> (tiple I)	0'41"
	Aria Allegretto - <i>Que para ti el laurel</i> (tiple I)	1'51"
	Duo - <i>Que gloria, que empeño</i> (tiple I-II)	0'46"
	Recitado - <i>Sube, Reina feliz</i> (tiple II)	0'35"
	Aria Afectuosa - <i>Si tu pureza</i> (tiple II)	2'25"
	Duo - <i>Vive pues sacra aurora</i> (tiple I-II)	1'36"

Ouvimos, do compositor peruano José de Orejón y Aparício, a cantata a duo *Ah del gozo*, com o Ensemble Louis Berger, sob a direção de Ricardo Massun.

Na América Portuguesa existiram casos semelhantes. Em 1759 chegou, na Bahia, o desembargador português José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello, célebre pelas dezenas de condenações à morte e centenas de outras condenações que ordenara em Portugal. Acometido por uma grave doença, permaneceu acamado por várias semanas em Salvador e acabou recebendo uma homenagem dos integrantes da Academia Brasílica dos Renascidos, animada com uma cantata em português.

Constituída de um recitativo e uma ária de autoria ainda desconhecida, esta cantata para soprano, cordas e contínuo usa uma linguagem rebuscada e de um certo mau gosto, para desejar pronto restabelecimento e também bajular o poderoso desembargador lusitano. É o que observamos já no primeiro verso, no qual o desembargador é homenageado com as palavras "*Herói, egrégio, douto, peregrino*".

De autoria anônima, ouviremos a cantata acadêmica *Herói, egrégio*, composta na Bahia em 1759, com o soprano Elisabeth Ratzendof e a Orquestra Barroca Armonico Tributo, sob a direção de Edmundo Hora.

Música	Anônimo - Cantata Acadêmica <i>Herói, egrégio</i>	13'30"
	Recitativo - <i>Herói, egrégio, douto, peregrino</i>	5'58"
	Ária - <i>Se o canto enfraquecido</i>	7'32"

De autoria anônima, ouvimos a cantata acadêmica *Herói, egrégio*, escrita na Bahia em 1759, com o soprano Elisabeth Ratzendof e a Orquestra Barroca Armonico Tributo, sob direção de Edmundo Hora.

Em pleno século XVIII, a elite européia na América já consumia peças humorísticas. Foi o caso de uma composição de Roque Cerutti, mestre da capela da catedral de Lima entre 1727 e 1760. Esse autor compôs um Sainete a duo ao Sagrado Nascimento de Nosso Redentor, uma espécie de diálogo humorístico-musical entre dois cantores, que representam papéis teatrais com temática natalina. O enredo conta a estória de um sacristão português que, em lugar de tocar os sinos da catedral de Lima, decide cantar o

Benedicamus Domino em plena missa de Natal, alegando que em Lisboa havia sido moço do coro. O cantor Domingo tenta em vão impedi-lo de cantar, mas resolve ajudá-lo para não arruinar a cerimônia.

De Roque Cerutti, ouviremos o Sainete a duo *A cantar un villancico*, com o Ensemble Louis Berger, sob a direção de Ricardo Massun.

Música	Roque Cerutti - <i>A cantar un villancico</i>	4'10"
---------------	---	-------

De Roque Cerutti, ouvimos o Sainete a duo *A cantar un villancico*, com o Ensemble Louis Berger, sob direção de Ricardo Massun.

O último exemplo de hoje é a *Ária para Nuestra Señora Maria Luiza de Borbón*, composta em 1790 na cidade de Moxos, hoje Bolívia, e naquela época Virreinato do Peru. A obra foi escrita durante as festividades comemorativas dos trabalhos jesuítas na região, programadas pelo então governador de Moxos, Dom Lázaro de Ribeira. Incumbidos de homenagear a Coroa espanhola, os índios de Trinidad e San Javier elegeram, para isso, a data de 25 de agosto, aniversário de 8 anos da infanta Maria Luiza de Bourbon, filha do rei Carlos IV da Espanha e irmã de Carlota Joaquina de Bourbon, a conhecida esposa de D. João VI de Portugal.

Fatos para nós surpreendentes, embora nem tanto para aquela cidade, esta ária foi uma composição coletiva de três indígenas - Francisco Semo, Marcelino Ycho e Juan José Nosa - escrita na própria língua dos índios Moxos. A informação mais rara, no entanto, é o registro da autoria da obra, uma vez que indígenas americanos dificilmente assinavam a composição de suas peças no século XVIII.

Ouviremos então, de Francisco Semo, Marcelino Ycho e Juan José Nosa, a *Ária para Nuestra Señora Maria Luiza de Borbón*, escrita em 1790 na língua dos índios Moxos, com o Ensemble Elyma, sob a direção de Gabriel Garrido.

Música	Francisco Semo, Marcelino Ycho e Juan José Nosa - <i>Ária para Nuestra Señora Maria Luiza de Borbón</i>	5'24"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Francisco Semo, Marcelino Ycho e Juan José Nosa, a *Ária para Nuestra Señora Maria Luiza de Borbón*, escrita em 1790 na língua dos índios Moxos, com o Ensemble Elyma, dirigido por Gabriel Garrido.

Qual é o interesse em dar vida a composições que, no passado, foram usadas justamente para controlar a vida dos povos americanos pelas coroas ibéricas? Como apreciar ou se relacionar com esse tipo de música sabendo quais foram suas conseqüências naquela e em nossa época? E será que esse processo existiu somente nos séculos XVII e XVIII, ou estendeu-se até o nosso tempo? Estamos atualmente reforçando, com nossas próprias ações, o poder hierárquico sobre nós mesmos?

Parece que vivemos hoje uma cultura na qual refletimos pouco sobre as perguntas e procuramos respostas que afastem rapidamente o incômodo que elas nos geram. Muitas vezes, temos respostas prontas para perguntas que ainda nem foram feitas. Por isso talvez seja melhor não estragar as perguntas deste final de programa com repostas apressadas: a reflexão sobre elas poderá ser mais útil, mais saudável e até mais criadora.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *Casas americanas com sons europeus*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 07/13 - Casas americanas com sons europeus
(apresentado em 17 de abril de 2012)**



Olá amigos. No programa anterior ouvimos música composta nas Américas para homenagem e saudação dos europeus que governavam o Novo Mundo. Hoje vamos transitar entre esse ambiente e o meio doméstico urbano, ouvindo um pouco da música que circulou nas casas americanas no século XVIII e princípios do XIX.

Existiu música popular nas Américas do século XVIII? Também foi composta música instrumental para as casas americanas, além da música vocal para as igrejas? Somente os descendentes de europeus compuseram esse tipo de música, ou também houve a participação de compositores indígenas ou afro-descendentes? A música doméstica também foi usada para transmitir a cultura europeia aos povos americanos, como ocorreu com a música religiosa?

No programa de hoje: *Casas americanas com sons europeus*.

Música	Anônimo XVIII - <i>Sonata em sol menor</i>	1'32"
---------------	--	-------

De autor anônimo do século XVIII, ouvimos a *Sonata em sol menor*, com Horacio Franco, flauta doce, José Suarez Molina, cravo, e Alain Durbecq, violoncelo. Esta *Sonata* foi encontrada em um manuscrito do Arquivo da Catedral do México, infelizmente sem as folhas que indicariam o nome do autor. Além da catedral, pode ter sido usada em ambiente doméstico ou oficial, mas quase certamente foi destinada à elite do virreinato.

Saber o que os americanos ouviam em casa durante os primeiros séculos de domínio europeu não é uma tarefa simples, pois a preservação de manuscritos desse tipo de música foi rara nessa época. Por outro lado, a literatura dessa fase nos deixou informações bem interessantes, como é o caso das poesias satíricas de Gregório de Matos Guerra, escritor baiano que viveu boa parte da vida em Salvador, no século XVII. Nessas poesias, que lhe custaram a deportação para Angola, Gregório de Matos descreveu costumes urbanos da Bahia e, entre eles, citou vários tipos de danças e de “sons”, geralmente peças domésticas para viola. Três dessas danças e “sons” foram a Arromba, o Gandum e o Cubanco.

Infelizmente não são conhecidas fontes americanas com esse tipo de repertório, mas um interessante manuscrito da Universidade de Coimbra, copiado poucas décadas após o falecimento de Gregório de Matos, contém várias danças com esse nome. Não há indicação de autoria e nem local de composição, mas seus títulos e ritmos indicam tratar-se de danças ibéricas com a inclusão de algumas sonoridades africanas, sugerindo uma relação entre a música portuguesa e a música afro-brasileira, em pleno século XVII.

De autoria anônima, ouviremos a *Arromba*, o *Gandum* e o *Cubanco*, com o Grupo Banza, sob direção de Rogério Budász.

Música	<i>Arromba no quarto tom</i>	2'54"
	<i>Gandum no sétimo tom</i>	2'05"
	<i>Cubanco no sétimo tom</i>	5'27"

De autoria anônima, ouvimos a *Arromba*, o *Gandum* e o *Cubanco*, com o Grupo Banza, sob direção de Rogério Budász.

Que tipo de música ouviam os americanos que não pertenciam à elite? Não é uma pergunta fácil de responder, pois esse tipo de música dificilmente era escrita, embora tenha chegado até nós um pouco das tradições musicais dos povos americanos que presenciaram o domínio europeu.

Mas a documentação da época nos revela que as autoridades monárquicas e religiosas determinavam uma espécie de *apartheid*, de separação entre a música de origem europeia e as sonoridades tradicionais indígenas e africanas.

Música	<i>Música instrumental dos índios Asurini</i>	0'31"
---------------	---	-------

No caso brasileiro, desde o século XVII existiram leis que proibiam que um homem branco ouvisse música entre os índios ou que os índios praticassem suas danças e cantos nas vilas e cidades. No século XVIII, a legislação brasileira combateu fortemente os encontros musicais africanos, genericamente chamados de *batuques*.

Mas isso não conseguiu evitar o nascimento de uma música híbrida, que inseriu um pouco da rítmica africana nas danças ibéricas: trata-se do *lundu* ou *landum*, que se proliferou por todo o Brasil. Inicialmente praticado pela comunidade negra, difundiu-se por quase todas as camadas sociais, ainda no século XVIII.

Música	<i>Landum</i>	2'28"
---------------	---------------	-------

Com o grupo Lira de Orfeo, sob direção de Edilson Vicente de Lima, ouvimos o *Landum*. Este exemplo foi registrado pelo pesquisador alemão Carl Philipp Martius por

volta de 1820, mas tudo indica que lundus como este já estavam sendo tocados e cantados no Brasil desde o século XVIII.

Música que circulava por várias camadas sociais, como o lundu, foi muito rara nas Américas sob domínio europeu. A política e a legislação da época reprimiam as tradições populares, sobretudo indígena e africana, incentivando a prática doméstica de música de origem européia.

Seguindo essa tendência, o compositor mexicano Juan Antonio Vargas y Gusman escreveu, em 1776, sua *Explicación para tocar guitarra*. Além de informações para o estudo do instrumento, esse método contém treze sonatas para duas guitarras, destinadas ao ambiente doméstico.

De Juan Antonio Vargas y Gusman, ouviremos a oitava e a décima sonata da *Explicación para tocar guitarra*, na versão do Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile, sob direção de Victor Rondon.

Música	Vargas y Gusman - Sonata VIII	2'23"
	Vargas y Gusman - Sonata X	2'44"

De Juan Antonio Vargas y Gusman, ouvimos sua oitava e décima sonatas, escritas no México em 1776, na versão do Sintagma Musicum da Universidade de Santiago do Chile, sob direção de Victor Rondon.

No século XVIII circulou muita música instrumental européia em cidades americanas. Inúmeros manuscritos com obras de Scarlatti, Haydn, Boccherini e outros compositores europeus ainda existem nos arquivos americanos.

Como esse tipo de música tornou-se frequente nas Américas, ao encontrarmos cópias de música sem indicação de autoria torna-se difícil saber se foram compostas no Novo ou no Velho Mundo.

Esse é o caso de uma *Sonata* para piano preservada no Arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, em Minas Gerais. Pode não ter sido composta no Brasil, mas foi aqui copiada para ser tocada em casa.

Ouviremos esta *Sonata* anônima com Edmundo Hora ao fortepiano. Os três movimentos são: Allegro, Largo e Rondó (Allegro).

Música	I - Allegro	2'58"
	II - Largo	5'03"
	III - Rondó (Allegro)	3'32"

Ouvimos, de autoria anônima, a *Sonata* do arquivo da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, com Edmundo Hora ao fortepiano.

Na entrada do século XIX, com o avanço da urbanização nas Américas, acentuou-se o desejo de praticar música européia no ambiente doméstico. Nessa época, as famílias de posses começaram a comprar pianos importados e tocar nesse instrumento música de autores franceses, ingleses, alemães e austríacos. E alguns deles chegaram a passar ou mesmo residir no continente americano. É o que ocorreu com Sigismund Neukomm, compositor austríaco que viveu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821 e lá compôs obras para os ambientes doméstico, teatral e religioso.

De Sigismund Neukomm, ouviremos *Les adieux à ses amis Brésiliennes*, de 1821, com Edmundo Hora, fortepiano.

Música	Sigismund Neukomm - <i>Les adieux à ses amis</i>	5'37"
---------------	--	-------

	<i>Brésiliennes à Rio de Janeiro</i>	
--	--------------------------------------	--

Com Edmundo Hora ao fortepiano, ouvimos *Les adieux à ses amis Brésiliennes*, composição de Sigismund Neukomm no Rio de Janeiro em 1821.

A circulação de pianos e partituras de música para esse instrumento em muitas cidades americanas acarretou, como na música vocal, a apropriação da capacidade de escrever e de ensinar música nos estilos europeus por compositores locais.

Esse foi o caso de José Maurício Nunes Garcia, carioca e afro-descendente, que escreveu um *Método de Pianoforte* no Rio de Janeiro em 1821 e nele incluiu 30 peças para o estudo desse instrumento.

Nessas peças, José Maurício cita trechos de várias composições européias, entre elas a Abertura da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, representada no Rio de Janeiro nessa mesma época.

Música	Gioacchino Rossini - <i>O Barbeiro de Sevilha</i>	0'15"
---------------	---	-------

Música	José Maurício Nunes Garcia - Lição 5	0'15"
---------------	--------------------------------------	-------

Ouviremos, do *Método de Pianoforte* de José Maurício Nunes Garcia, as *Lições* 9, 5 e 6. Ao fortepiano: Edmundo Hora.

Música	José Maurício Nunes Garcia - Lição 9	1'33"
	José Maurício Nunes Garcia - Lição 5	2'43"
	José Maurício Nunes Garcia - Lição 6	1'58"

Ouvimos, de José Maurício Nunes Garcia, as *Lições* 9, 5 e 6 do *Método de Pianoforte* de 1821, com Edmundo Hora ao fortepiano.

A música praticada nas casas americanas no século XVIII e princípios do XIX demonstra que esse também foi um ambiente de transmissão cultural. Autores europeus eram tocados no continente americano dessa época, muitas vezes enquanto ainda estavam vivos.

Mas as proibições oficiais de afastar a música indígena e africana do ambiente urbano deram a essas tradições uma condição inferior em relação à música européia. Aceitava-se, apenas, algumas poucas imitações ou referências às sonoridades populares. Por outro lado, essa época também marcou a apropriação das capacidades de compor e de ensinar música instrumental nos estilos europeus por compositores americanos, muitas vezes com descendência indígena ou africana.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu. No programa seguinte: *Músicos profissionais nas irmandades brasileiras*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série *Idéias Musicais*. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 08/13 - *Músicos profissionais nas irmandades brasileiras*
(apresentado em 24 de abril de 2012)**



Olá amigos. No programa anterior ouvimos um pouco da música que circulou no meio doméstico americano e hoje entraremos nas irmandades brasileiras do século XVIII, para conhecer o rico processo de criação musical que surgiu ao seu redor.

O que foram essas irmandades e quais eram os seus propósitos? Qual foi a relação das irmandades com os compositores afro-descendentes que atuaram no Brasil? E esses compositores usaram sua herança africana na música sacra?

No programa de hoje: *Músicos profissionais nas irmandades brasileiras*.

Música	Luís Álvares Pinto - <i>Salvum fac populum</i> , do <i>Te Deum</i>	1'24''
---------------	--	--------

Ouvimos o *Salvum fac populum*, do *Te Deum* composto no Recife por Luís Álvares Pinto, com o Armonico Tributo Coro e Orquestra Barroca, sob direção de Edmundo Hora.

O pernambucano e afro-descendente Luís Álvares Pinto, viveu de 1719 a 1789 e foi um dos muitos compositores que trabalharam para irmandades no século XVIII. Irmandades eram instituições de caráter religioso, porém constituídas e sustentadas por membros contribuintes, nunca pela Igreja ou pelo governo.

Reunindo-se em torno de classes sociais, de ofícios, e mesmo de etnias, sua finalidade era garantir os serviços religiosos básicos, como missas, festividades e enterros cristãos. Onde houvesse uma irmandade pagando por música, havia profissionais oferecendo seu trabalho.

Um deles foi Jesuíno do Monte Carmelo, que nasceu em Santos em 1764, mas viveu boa parte da vida em Itu, onde faleceu em 1819. Além de compositor, desempenhou várias outras atividades artísticas, como a pintura, na qual representou afro-descendentes em situação de igualdade no Reino dos Céus.

Ouviremos, de Jesuíno do Monte Carmelo, o *Hino Pange língua*, com o Americantiga, sob direção de Ricardo Bernardes.

Música	Jesuíno do Monte Carmelo - <i>Hino Pange língua</i>	2'41''
---------------	---	--------

Ouvimos, de Jesuíno do Monte Carmelo, o *Hino Pange língua*, com o Americantiga, dirigido por Ricardo Bernardes.

Em todas as vilas ou cidades brasileiras nas quais a cultura cristã se desenvolveu, havia irmandades religiosas, quase sempre encomendando música para suas missas, novenas e procissões. Mas devido à exploração do ouro, a maior quantidade de vilas e de irmandades luso-americanas surgiu na Capitania das Minas Gerais. Uma dessas vilas foi São José Del-Rei, hoje a histórica cidade de Tiradentes, onde viveu o músico afro-brasileiro Manoel Dias de Oliveira.

Música	Manoel Dias de Oliveira - <i>Magnificat</i>	5'45"
---------------	---	-------

De Manoel Dias de Oliveira, ouvimos o *Magnificat*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva.

Na época denominados “mulatos” ou “pardos”, expressões obviamente preconceituosas, os afro-descendentes foram muito numerosos nas regiões brasileiras de alta produção mineradora ou agrícola. Isso ocorria devido ao pequeno afluxo de mulheres européias para essas localidades, o que acarretava uma alta quantidade de nascimentos de pai português e mãe africana. Mas como se tornaram compositores?

Na primeira metade do século XVIII ainda vigorava, no Brasil, o monopólio dos músicos portugueses. Mas com o desenvolvimento urbano, enriquecimento e proliferação das irmandades, a demanda de música aumentou fantasticamente na segunda metade desse século.

Passou a não haver suficiente número de profissionais brancos para atender ao enorme aumento das encomendas de música. Foi assim que os afro-descendentes entraram para esse mercado novo e promissor, atendendo com eficiência às urgentes e numerosas solicitações das irmandades.

Manoel Dias de Oliveira, provável filho de um músico português e de uma escrava africana, viveu em São José Del-Rei, hoje Tiradentes, de 1735 a 1813, trabalhando para as irmandades de sua região. Desse autor, ouviremos o Gloria da *Missa Abreviada*, com o Coro de Câmara São Paulo e a Orquestra Engenho Barroco, sob direção de Naomi Munakata.

Música	Manoel Dias de Oliveira - <i>Missa Abreviada em Ré</i>	7'23"
	<i>Gloria</i>	2'04"
	<i>Domine Deus</i>	2'30"
	<i>Qui tollis</i>	1'05"
	<i>Quoniam</i>	0'36"
	<i>Cum Sancto Spiritu</i>	1'08"

De Manoel Dias de Oliveira, ouvimos o Gloria da *Missa Abreviada*, com o Coro de Câmara São Paulo e a Orquestra Engenho Barroco, sob direção de Naomi Munakata.

A maciça presença de profissionais negros no mercado musical do século XVIII foi o resultado exclusivo de seu próprio esforço. Milhares de músicos afro-brasileiros apropriaram-se da capacidade de composição e execução de música para as cerimônias religiosas, a partir das técnicas e estilos que chegavam de Portugal. E muitas vezes com notável habilidade.

Um deles foi Francisco Gomes da Rocha, que viveu de cerca de 1754 a 1808 na antiga capital de Minas Gerais, na época chamada Vila Rica e hoje Ouro Preto. De Gomes da Rocha ouviremos o primeiro Responsório das *Matinas de Pentecostes*, com o Brasilessentia Grupo Vocal e Orquestra, dirigido por Vítor Gabriel.

Música	Francisco Gomes da Rocha - Responsório I das Matinas de Pentecostes (<i>Cum complerentur dies Pentecostes</i>)	6'42"
	<i>Cum complerentur dies Pentecostes</i> (Andante vivo)	2'20"
	<i>Tamquam spiritus vehementis</i> (Allegro)	1'12"
	<i>Dum ergo essent</i> (Andante)	1'57"
	<i>Tamquam spiritus vehementis</i> (Allegro)	1'13"

De Francisco Gomes da Rocha, ouvimos o primeiro Responsório das *Matinas de Pentecostes*, com o Brasileessentia Grupo Vocal e Orquestra, dirigido por Vítor Gabriel.

A transição da primeira para a segunda metade do século XVIII transformou totalmente o panorama musical brasileiro, especialmente em Minas Gerais. Os pequenos conjuntos que cantavam obras sacras portuguesas, repetindo-as durante décadas, ainda eram suficientes para atender às funções musicais nos vilarejos da primeira metade desse século.

Mas a proliferação das irmandades, que gerou uma quantidade imensa de oportunidades profissionais, estimulou o grande aumento do número de músicos e de sua concorrência. Por volta de 1770, passou a ser necessário ter mais uma habilidade para exercer a profissão musical em Minas Gerais: saber compor e conhecer bem os estilos europeus de música sacra.

Assim, a composição musical desenvolveu-se no Brasil setecentista como um resultado da alta concorrência entre os músicos, como foi o caso de Gomes da Rocha. Desse autor ouviremos agora a *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, composta em 1789, ano da Tomada da Bastilha em Paris e marco dramático da Revolução Francesa. A interpretação será do Coro e Orquestra Vox Brasiliensis, dirigidos por Ricardo Kanji.

Música	Francisco Gomes da Rocha - <i>Novena de Nossa Senhora do Pilar</i>	11'46"
	<i>Veni Sancte Spiritus</i> (Andantino)	1'01"
	<i>Domine ad adjuvandum</i> (Allegro)	0'48"
	<i>Gloria Patri</i> (Andante)	0'31"
	<i>Sicut erat</i> (Allegro)	0'23"
	<i>In honorem Sacratissimæ Virginis</i> (Invitatorio - Allegro comodo)	2'37"
	<i>Quem terra, pontus, sidera</i> (Hino - Andante)	3'11"
	<i>Virgo prudentissima</i> (Antífona - Allegretto)	3'15"

De Francisco Gomes da Rocha, ouvimos a *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, com o Coro e Orquestra Vox Brasiliensis, sob direção de Ricardo Kanji.

Além de trabalhar para irmandades, Gomes da Rocha ganhou muito dinheiro com a música para a Câmara de Vila Rica. E um de seus colegas na Câmara, foi o também afro-descendente Florêncio José Ferreira Coutinho.

A vida desse compositor demonstra que os músicos do século XVIII nem sempre manifestavam interesse pelas lutas políticas. Uma delas foi a Inconfidência Mineira, que sonhava com a Independência e com a criação de uma República brasileira, tal como vinha ocorrendo na França revolucionária. Ferreira Coutinho não apenas manteve-se fiel ao governo português, como foi um dos delatores dos inconfidentes, incluindo Joaquim José da Silva Xavier, o "Tiradentes", enforcado e espartilhado em 1792.

De Florêncio José Ferreira Coutinho, ouviremos o *Laudate pueri Dominum*, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Florêncio José Ferreira Coutinho - <i>Laudate pueri Dominum</i>	3'07"
---------------	---	-------

De Florêncio José Ferreira Coutinho, ouvimos o *Laudate pueri Dominum*, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Quem ouve essa composição sem saber para que foi destinada, pode imaginar que se tratasse de uma ocasião alegre. Mas não: este *Laudate pueri* foi escrito para os frequentes enterros de crianças, ou anjinhos, como eram chamados na época.

Talvez o caráter festivo em uma ocasião fúnebre, fato comum entre os compositores afro-brasileiros, tivesse alguma relação com a visão africana da morte que, por ser considerada libertadora, estava mais associada à alegria do que à tristeza.

Mas se alguns traços da cultura africana podem ter penetrado a música sacra brasileira, especialmente mineira, o estilo geral desse repertório não difere muito do que se ouvia na Europa da época.

Os compositores afro-brasileiros do século XVIII não tiveram a intenção de produzir música diferente da européia: quiseram, sim, apropriar-se da capacidade de compor esse tipo de música e assim participar dignamente do mercado de trabalho brasileiro, anteriormente reservado apenas aos portugueses.

E nem havia como mesclar sonoridades africanas na música sacra: os batuques, como eram chamados na época, estavam sendo intensamente perseguidos pela coroa e pela Igreja. Qualquer composição sacra que manifestasse um ritmo africano seria excluída da Igreja, juntamente com seu autor.

Assim, a construção de uma existência digna, exigiu dos músicos afro-descendentes, aprender a viver em uma sociedade sob domínio europeu e em constantes transformações culturais.

O último compositor que ouviremos neste programa, e que trabalhou em Vila Rica até meados da década de 1820, é Jerônimo de Souza Queirós. O primeiro Responsório das suas *Matinas de Quinta-feira Santa* será interpretado pelo Conjunto Calíope e a Orquestra Santa Teresa, sob direção de Julio Moretzsohn.

Música	Jerônimo de Souza Lobo - Responsório I (<i>In monte Oliveti</i>) das Matinas de Quinta-feira Santa	3'07"
	<i>In monte Oliveti</i> (Andante)	1'20"
	<i>Spiritus quidem</i> (Allegro)	0'37"
	<i>Vigilate</i> (Adágio)	0'32"
	<i>Spiritus quidem</i> (Allegro)	0'38"

De Jerônimo de Souza Queirós, ouvimos o primeiro Responsório das *Matinas de Quinta-feira Santa*, com o Conjunto Calíope e a Orquestra Santa Teresa, sob direção de Julio Moretzsohn.

A difusão das irmandades foi reconhecida como uma oportunidade de sucesso profissional dos músicos afro-brasileiros do século XVIII. Sem uma história étnica e um patrimônio cultural que lhes desse qualquer vantagem social, coube a eles construir sua própria história, a partir da cultura que receberam.

A trajetória dos músicos afro-americanos do século XVIII, particularmente rica no Brasil e em Minas Gerais, é um belíssimo exemplo de superação das situações mais desfavoráveis e da ativa construção da própria vida.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *A arte latina de um mulato mineiro*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 09/13 - A arte latina de um mulato mineiro
(apresentado em 1º de maio de 2012)**



Olá amigos! No programa anterior ouvimos um pouco da música composta para as irmandades brasileiras do século XVIII, em sua maioria, por músicos afro-descendentes. Hoje conheceremos melhor a música de um desses autores: José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, ou simplesmente Lobo de Mesquita.

“Mulato”, como era chamado na época, Lobo de Mesquita é o autor mineiro do século XVIII do qual nos chegou o maior número de composições. Mas este é um dos músicos dessa época que mais nos surpreende pela habilidade de composição e pela sua capacidade de ainda nos emocionar, duzentos anos depois.

Como e com quem Lobo de Mesquita teria aprendido música? Como superou as limitações e dificuldades daquela época para se tornar referência entre os seus sucessores? E por que sua música foi esquecida e praticamente desapareceu das igrejas da atualidade, mesmo tendo sido ele um dos mais notáveis compositores afro-brasileiros do período?

No programa de hoje: *A arte latina de um mulato mineiro*.

Música	Lobo de Mesquita - Responsório IV (<i>Recessit pastor noster</i>) das Matinas do Sábado Santo	3'33"
---------------	---	-------

Ouvimos, de Lobo de Mesquita, o quarto Responsório das *Matinas de Sábado Santo*, com o Conjunto Calíope e a Orquestra Santa Teresa, sob direção de Julio Moretzsohn.

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita nasceu na Vila do Serro, por volta de 1746. Trinta anos depois, transferiu-se para o Arraial do Tijuco, atual Diamantina, onde viveu seu período mais produtivo. Em 1798 mudou-se para Vila Rica, hoje Ouro Preto,

e pouco depois para o Rio de Janeiro, onde exerceu o cargo de organista da Ordem Terceira do Carmo até sua morte, em 1805.

Mas como Lobo de Mesquita aprendeu a compor? No século XVIII não existiam escolas de música como as concebemos na atualidade. A maior parte do ensino musical era feita em grupos independentes que envolviam um mestre, seus discípulos e seus oficiais. Estes oficiais já eram músicos com suficiente conhecimento profissional que trabalhavam para seu antigo professor. Tratava-se de um sistema de ensino autônomo, no qual os discípulos e oficiais retribuía diretamente ao seu mestre o ensino recebido, sob a forma de trabalho e fidelidade profissional.

Lobo de Mesquita pode ter estudado com o mestre da capela da Vila do Serro, o Padre Manuel da Costa Dantas, que já havia sido mestre da capela da catedral de Mariana e da Comarca de Vila Rica. A mudança de Lobo de Mesquita para o Tijuco em 1776, por volta dos 30 anos de idade, parece significar que, nessa época, ele próprio já havia se tornado um mestre.

Interessante lembrar que, na antiga Diamantina, ou Tijuco, Lobo de Mesquita conviveu durante 20 anos com a rica e influente Chica da Silva, africana que conquistou sua liberdade e que deve ter ouvido com muita frequência a música deste autor.

Música	Lobo de Mesquita - Antífona de Nossa Senhora (<i>Salve Regina</i>)	3'17"
---------------	--	-------

De Lobo de Mesquita, ouvimos a Antífona de Nossa Senhora (*Salve Regina*), com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva.

Como um dos muitos compositores afro-descendentes de Minas Gerais, Lobo de Mesquita prestou serviços para as instituições que mais contratavam música naquela época: as irmandades religiosas.

Entre as composições de Lobo de Mesquita para essas irmandades, está um caso bem interessante: o *Térccio*, de 1783. Essa obra foi escrita para a devoção do *Terço do Rosário*, na qual rezava-se ou cantava-se cinco vezes uma seqüência de orações constituída por um *Pai nosso* e dez *Ave Marias* em português, e finalizada por um *Glória Patri* em latim. Para a contagem dessas orações, marcava-se cada uma delas nas pedras ou contas de um colar denominado *Rosário*.

É claro, o *Terço do Rosário* foi o resultado da adaptação ao cristianismo da antiqüíssima meditação e do canto de mantras praticados na Índia, com o auxílio de um colar de 108 contas chamado japa-mala.

Alguma irmandade deve ter solicitado a Lobo de Mesquita a composição de música para ajudar a repetição desses textos, o que deveria durar horas. Mas esse era justamente o objetivo da meditação cristã mais popular do século XVIII. E o compositor ainda preparou o início da seção meditativa com a bela Antífona *Diffusa est gratia*.

De Lobo de Mesquita, ouviremos o *Térccio*, obviamente sem as repetições feitas na época, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva.

Música	Lobo de Mesquita - <i>Térccio</i>	6'54"
---------------	-----------------------------------	-------

De Lobo de Mesquita, ouvimos o *Térccio*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva.

A maciça presença de profissionais negros, como Lobo de Mesquita, no mercado musical mineiro do século XVIII, não foi previsto e nem apreciado pela Coroa Portuguesa

Em 1780, o Desembargador português José João Teixeira Coelho alertava os futuros governadores de Minas Gerais sobre o assunto: “*Aqueles mulatos que não se*

fazem absolutamente ociosos, se empregam no exercício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas que, certamente, excedem o número dos que há em todo o Reino. Mas em que interessa ao Estado essa aluvião de músicos?”

De fato, Lobo de Mesquita, como outros músicos afro-descendentes, não trabalhou para a construção do Estado, mas sim dos seres humanos daquela época, levando a eles socialização, beleza, meditação e espiritualidade. Esse é o caso de sua *Missa em Fá*, que ouviremos com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Lobo de Mesquita - Missa em Fá (<i>Kyrie</i>)	4'13"
	Lobo de Mesquita - Missa em Fá (<i>Gloria</i>)	3'06"
	Lobo de Mesquita - Missa em Fá (<i>Cum Sancto Spiritu</i>)	1'36"

De Lobo de Mesquita, ouvimos a *Missa em Fá*, com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Os autores afro-americanos do século XVIII, às vezes usaram combinações instrumentais que para nós podem parecer incomuns. Uma delas foi substituir os violinos por violas, como no *Réquiem* de Lobo de Mesquita, que por isso foi conhecido na época como *Ofício das violetas*, assim denominadas as violas no idioma português antigo. Outra solução incomum foi o uso de um violoncelo *obligato*, que tocava uma parte mais desenvolvida que as outras, destacando-se do conjunto.

Música	Lobo de Mesquita - <i>Ofertório</i>	1'50"
---------------	-------------------------------------	-------

Esse foi o caso da *Missa de Quarta-feira de Cinzas* de Lobo de Mesquita, cujo *Ofertório* estamos ouvindo com o conjunto vocal Calíope, e Maria Alice Brandão ao violoncelo, sob direção de Julio Moretzsohn.

Outra particularidade que às vezes ocorre na música de Lobo de Mesquita são os duetos de trompas, provavelmente associados aos toques de trompetes usados em Portugal para anunciar a presença do seu rei, desta maneira:

Música	Anônimo - Sonata n.1 para trompetes e tímpanos	0'23"
---------------	--	-------

Esses toques, se transportados para a Minas Gerais setecentista, provavelmente simbolizariam o louvor à realeza de Portugal e à hierarquia com a qual o Brasil era governado.

Música	Lobo de Mesquita - <i>Ladainha de Nossa Senhora em Fá</i>	1'45"
---------------	---	-------

Esta é a introdução da *Ladainha de Nossa Senhora em Fá*, com o Brasileessentia Grupo Vocal e Orquestra, sob direção de Vítor Gabriel, que usa toques de trompas, possíveis símbolos do louvor à administração portuguesa do Brasil.

Isso não significa que o compositor pensasse necessariamente dessa forma, mas pode ter sido esse o desejo da irmandade que o pagou por esta composição. Era uma espécie de propaganda, uma maneira musical de se dizer: “apoiamos a autoridade do Rei de Portugal no Brasil”.

Mas a opção de Lobo de Mesquita foi quase sempre pela beleza, como é o caso de *Beata Mater*, que ouviremos com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Lobo de Mesquita - <i>Beata Mater</i>	8'24"
---------------	---------------------------------------	-------

De Lobo de Mesquita, ouvimos *Beata Mater*, com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Lobo de Mesquita viveu no mesmo período de Mozart, Haydn e Beethoven, que compuseram música de uma beleza sonora incomparavelmente maior ao de toda a música de seus contemporâneos no Brasil e no continente americano da época. Maior, aliás, que a música de seus contemporâneos na própria Europa.

Mas é preciso considerar que esses compositores não foram descendentes de escravos africanos, nem nascidos em uma possessão européia na América; não foram tratados com devastador preconceito pela sociedade branca da época, e não tiveram que aprender música em condições precárias, a partir de poucos recursos e com escassos mestres; não enfrentaram a forte competição profissional e a luta pela sobrevivência em meio a condições de vida bem mais desfavoráveis que as do Velho Mundo; não enfrentaram a rejeição do próprio Estado e não tiveram a maior parte de suas composições perdidas ou mutiladas e nem impressas somente dois séculos após sua morte.

Se Mozart, Haydn e Beethoven tivessem nascido e vivido como mulatos em Minas Gerais no século XVIII, provavelmente não teriam feito mais do que lá fez Lobo de Mesquita.

Talvez aqui esteja a maior beleza deste músico americano: a superação de seus limites. Em meio a todas essas dificuldades, o compositor mineiro escreveu obras do porte da *Missa em Mi bemol*, uma de suas grandes composições. Dessa Missa ouviremos apenas o *Gloria in excelsis* e o *Cum Sancto Spiritu*, com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Lobo de Mesquita - Missa em Mi b (<i>Gloria in excelsis</i>)	3'53"
	Lobo de Mesquita - Missa em Mi b (<i>Cum Sancto Spiritu</i>)	2'42"

De Lobo de Mesquita, ouvimos o *Gloria in excelsis* e *Cum Sancto Spiritu* da Missa em Mi bemol, com os solistas e a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Lobo de Mesquita é um exemplo humano de criatividade, de adaptação a uma cultura imposta e da superação de condições desfavoráveis de vida e trabalho. É possível que, além de se perguntar *o que ele deveria ser em sua sociedade*, o mais produtivo dos compositores afro-descendentes do século XVIII tenha indagado *o que ele decidiria ser nessa mesma sociedade*.

A música de Lobo de Mesquita foi ouvida nas igrejas de inúmeras cidades brasileiras, até o início do século XX. Mas em 1903, o Papa Pio X decretou a exclusão, do interior das igrejas, de qualquer música escrita para solos vocais, coro e orquestra, pois estas se pareciam demais com a música das óperas, que o Vaticano não queria mais nas missas e ofícios divinos. Para substituí-la, o Papa determinou a restauração do canto gregoriano e da polifonia renascentista, e os compositores da época começaram a imitar a música de Palestrina e de outros mestres do século XVI.

As composições de Lobo de Mesquita ainda foram ouvidas nas igrejas brasileiras até a década de 1930, mas depois disso ninguém mais sabia quem era esse autor. Foi preciso chegar ao Brasil uma nova ciência - a musicologia - para se começar a revitalizar uma parte das composições de Lobo de Mesquita que chegaram até nós na forma de antigos manuscritos musicais, dispersos em dezenas de arquivos por todo o Brasil.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *Música sacra para as catedrais do Brasil*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

Programa 10/13 - *Música sacra para as catedrais do Brasil* (apresentado em 8 de maio de 2012)



Olá amigos! Nos dois programas anteriores ouvimos um pouco da música escrita para as irmandades brasileiras do século XVIII, especialmente pelo compositor mineiro e afro-descendente Lobo de Mesquita.

Hoje entraremos nos templos cristãos mais influentes daquela época: as catedrais. Reconhecidas como as principais igrejas e sedes dos seus bispados ou dioceses, as catedrais possuíam uma estrutura destinada a garantir a prática e a composição de música sacra.

A música para as catedrais brasileiras foi tão exuberante como ocorreu na América hispânica? E essa música também foi destinada à unificação cultural? As catedrais brasileiras chegaram a ter mestres da capela afro-descendentes? E qual foi o significado de sua música?

No programa de hoje: *Música sacra para as catedrais do Brasil*.

Música	José Alves - <i>Donec ponam</i> do Salmo 109 (<i>Dixit Dominus</i>)	1'58"
---------------	---	-------

Ouvimos, de José Alves, a seção *Donec ponam* do Salmo 109 (*Dixit Dominus*), com o Vox Brasiliensis, sob direção de Ricardo Kanji. José Alves foi um compositor português e nunca esteve na América, mas como em muitos outros casos, sua música

sim. Esta obra foi trazida de Lisboa para a catedral de São Paulo pelo mestre da capela André da Silva Gomes em 1774.

Mas como funcionava a música em uma catedral? O diretor era o mestre da capela, que dirigia um grupo de cantores e instrumentistas profissionais, e também o canto gregoriano dos capelães e o organista, que no Brasil muitas vezes era o próprio mestre da capela. Nas catedrais dessa época misturava-se, o tempo todo, a música para coro e orquestra e o canto gregoriano.

Música	Canto gregoriano	0'16"
---------------	------------------	-------

Até o final do século XVIII havia apenas sete catedrais no Brasil. Pela ordem de fundação, eram: Salvador da Bahia, Olinda de Pernambuco, Rio de Janeiro, São Luís do Maranhão, Belém do Pará, Mariana de Minas Gerais e São Paulo. As catedrais de Mariana e São Paulo foram instituídas em 1745 e somente em 1826 foram estabelecidas mais duas catedrais: Goiás e Cuiabá.

Havia, portanto, um número menor de catedrais na América Portuguesa do que na América Hispânica, o que combina com o fato de que a maior parte dos serviços religiosos no Brasil era oferecida por irmandades particulares e não pela Igreja diocesana.

De fato, conhecemos pouco a música antiga que circulou nas catedrais brasileiras. Nos seus primórdios foi utilizado quase apenas o canto gregoriano. Mas sabemos que nelas trabalharam compositores já no século XVII, como foi o caso do pernambucano João de Lima e do português Agostinho de Santa Mônica, mestres da capela da catedral da Bahia, cujas composições foram totalmente perdidas.

Da música catedralícia produzida no Brasil entre o final do século XVIII e o início do século XIX, chegou até nós somente uma parte do que se compôs em apenas quatro catedrais: São Paulo, Mariana, Rio de Janeiro e Salvador.

Mas qual era a função da música nas catedrais brasileiras? Seria apenas a de acrescentar beleza sonora às cerimônias?

Música	Anônimo - <i>Sonata n.15 para trompetes e tímpanos</i>	0'27"
---------------	--	-------

A presença dos reis portugueses, no século XVIII, era anunciada pelos chameleiros reais, que tocavam trompetes e tambores, como ouvimos aqui com a Trompetenensemble sob direção de Edward Tarr. Muitas vezes, os compositores de música sacra dessa época incluíam duos de trompa que imitavam a sonoridade dos chameleiros reais, em uma tentativa de simbolizar sua presença virtual. Esse tipo de música lembrava à população que o seu soberano era o rei de Portugal e que se esperava de todos lealdade e submissão.

Música	André da Silva Gomes - <i>Missã a 8 vozes (Gloria)</i>	1'01"
---------------	--	-------

Glória ao Rei, Glória à Igreja, Glória à hierarquia e Glória à cultura cristã sobre todas as demais. E onde ficava o “amarás o teu próximo como a ti mesmo”? Na Bíblia, claro. Na

política da época, as instituições preferiam a versão: ‘amarás a autoridade próxima mais do que a ti mesmo’ e esperavam a expressão dessa idéia na música das catedrais.

O compositor português André da Silva Gomes escreveu esta *Missa a 8 vozes* provavelmente em Lisboa, para levá-la à catedral de São Paulo, onde foi contratado como mestre da capela em 1774.

Música	André da Silva Gomes - <i>Missa a 8 vozes</i> (Gloria)	2’03”
---------------	--	-------

A música da Catedral de São Paulo, no século XVIII, foi uma clara representação dos ideais da coroa portuguesa: todos trabalhando juntos, com muito esforço, de acordo com o projeto aprovado pelo rei e obedecendo às determinações da Igreja.

Sabemos que a Igreja Católica mudou muito desde aquela época e foi progressivamente abandonando a imposição do cristianismo aos não-cristãos. Isso ocorreu mais intensamente após o Concílio Vaticano II, em 1965, e especialmente após a Conferência de Puebla de los Angeles, em 1979. Mas no século XVIII a Igreja ainda investia pesadamente na propaganda do seu poder e de sua verdade, sob a forma de cerimônias, textos e arte, particularmente a música.

Foi por essa razão que a diocese de São Paulo mandou vir de Lisboa, em 1774, o jovem e talentoso compositor Andre da Silva Gomes, mesmo havendo outros músicos habilidosos no Brasil. Aos 22 anos de idade, o novo mestre da capela de São Paulo começou a expressar, através da música, o projeto do Papa e do Rei de Portugal para o Brasil. Da *Missa a 5 vozes* de Andre da Silva Gomes, ouviremos o *Kyrie I*, o *Gloria in excelsis* e o *Cum Sancto Spiritu*, com o Americantiga, sob direção de Ricardo Bernardes.

Música	André da Silva Gomes - <i>Missa a 5 vozes</i> (Kyrie I)	4’46”
	André da Silva Gomes - <i>Missa a 5 vozes</i> (Gloria in excelsis Deo)	2’48”
	André da Silva Gomes - <i>Missa a 5 vozes</i> (Cum Sancto Spiritu)	2’31”

Da *Missa a 5 vozes* de Andre da Silva Gomes, ouvimos o *Kyrie I*, o *Gloria in excelsis* e o *Cum Sancto Spiritu*, com o Americantiga, sob direção de Ricardo Bernardes.

No Brasil somente catedrais tiveram mestre da capela? Não, algumas igrejas, que foram sedes de comarcas, também contratavam um mestre da capela, mas não necessariamente os outros músicos que existiam nas catedrais. Cabia a esse mestre reunir os músicos necessários para as cerimônias e, muitas vezes, formar discípulos.

Um caso interessante no Brasil é o de Luís Álvares Pinto, mestre da capela da igreja de São Pedro dos Clérigos do Recife. Esse autor dedicou-se bastante ao ensino musical e escreveu um método de solfejo em 1776, que inclui lições para o treinamento da leitura musical.

Originalmente destinadas a serem cantadas com os nomes das notas musicais, hoje também é possível tocar estas lições e apreciar sua beleza. Com Ricardo Kanji à flauta e Rosana Lanzelotte ao órgão positivo, ouviremos, de Luís Álvares Pinto, as Lições de solfejo de números 20, 22 e 24.

Música	Luís Álvares Pinto - <i>Lição de solfejo XX</i>	0'47"
	Luís Álvares Pinto - <i>Lição de solfejo XXII</i>	0'38"
	Luís Álvares Pinto - <i>Lição de solfejo XXIV</i>	0'49"

De Luís Álvares Pinto, ouvimos as *Lições de solfejo* de números 20, 22 e 24, com Ricardo Kanji à flauta e Rosana Lanzelotte ao órgão positivo.

Mais do que casas de oração, as catedrais brasileiras e mesmo americanas do século XVIII foram principalmente templos da cultura europeia. Afinal, já não existia mais o cristianismo do século I, no qual os valores mais importantes eram a igualdade, o autoconhecimento, o respeito ao outro e a celebração da vida. No século XVIII, o rei e o Papa defendiam principalmente o modo de vida europeu, o que incluía a expansão do seu poder, a exploração do trabalho popular e o controle das nações ao redor do mundo.

Em meio a tudo isso, surgiu um afro-descendente carioca que estava mais preocupado em expressar a beleza dos textos bíblicos e a mensagem humana do cristianismo. Seu nome: José Maurício Nunes Garcia. Suas conquistas no final do século XVIII: ter vencido o preconceito contra sua condição étnica, ter se tornado padre e mestre da capela da catedral do Rio de Janeiro.

De José Maurício Nunes Garcia, ouviremos os Graduais *Dies sanctificatus* e *Justus cum cecideret*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Matias Weibel.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Dies sanctificatus</i>	2'33"
	José Maurício Nunes Garcia - <i>Justus cum cecideret</i>	2'18"

Ouvimos, de José Maurício Nunes Garcia, os Graduais *Dies sanctificatus* e *Justus cum cecideret*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Matias Weibel.

Qualquer música, de qualquer época e de qualquer lugar, transmite não apenas sons, mas também valores. E o trabalho de um musicólogo, como é o meu caso, não é apenas revitalizar e compreender o som, mas também os valores da música.

O que se observa no continente americano, nessa época, é uma confluência de valores: os reis e a igreja queriam a imposição de um modelo de sociedade hierárquico, porém muitos compositores acreditavam na vida em igualdade e manifestavam isso em sua música.

Este foi, entre outros, o caso de Damião Barbosa Araújo, nascido na Bahia em 1778 e que viveu no Rio de Janeiro entre 1808-1821. Foi mestre da capela da catedral de Salvador, possivelmente após o seu retorno da Corte. Araújo compôs um *Memento*, música destinada aos funerais, porém mais preocupada em expressar a dor humana pela passagem das pessoas queridas, do que o poder do projeto europeu sobre o Brasil.

De Damião Barbosa Araújo, ouviremos o *Memento bahiano*, com o Armonico Tributo Coro e Orquestra Barroca, sob direção de Edmundo Hora.

Música	Damião Barbosa Araújo - <i>Memento bahiano</i>	8'31"
---------------	--	-------

De Damião Barbosa Araújo, ouvimos o *Memento bahiano*, com o Armonico Tributo Coro e Orquestra Barroca, sob direção de Edmundo Hora.

Durante a audição desta obra, percebemos que sua sonoridade lembra muito a ópera, além da música sacra. De fato, a partir da entrada do século XIX, a sonoridade das óperas italianas começou a afetar bastante a música sacra. Era um reflexo do iluminismo, que dava mais importância à razão do que ao misticismo.

Os dramas humanos ficaram tão em moda nessa época, que começaram a competir com os dramas sacros e as óperas começaram a ter acesso cada vez maior nos templos cristãos. Por isso soa desta maneira o *Quoniam* da *Missa a 8 vozes* do compositor mineiro Castro Lobo:

Música	João de Deus de Castro Lobo - <i>Missa e Credo a 8 vozes (Quoniam)</i>	0'44"
---------------	--	-------

Este foi um fenômeno católico e não somente americano. Compositores que trabalhavam nas catedrais de quase todo o mundo, no início do século XIX, tornaram-se fascinados pela ópera, pois isso os permitia expressar a condição humana que a antiga música sacra era incapaz de fazer.

Talvez por essa razão, meio século antes, esta sonoridade havia sido fortemente condenada pelo Papa Bento XIV. Porém, não havia mais o que fazer: a humanidade entrou na igreja do século XIX por meio da ópera e saíria dela somente por decreto.

Música	Gioacchino Rossini - <i>Missa de Rimini (Gloria)</i>	0'48"
---------------	--	-------

Esta Missa que estamos ouvindo com a Orquestra e Coro Filarmônico de Praga, sob direção de Eduardo Brizio, foi composta em 1809 para a Catedral de Rimini, na Itália, por Gioacchino Rossini, que notabilizou-se justamente por suas óperas. Esse passou a ser o som da música sacra no século XIX.

Os compositores das catedrais brasileiras rapidamente assimilaram essa tendência, como foi o caso de João de Deus de Castro Lobo, mestre da capela da catedral de Mariana, em Minas Gerais. Vamos ouvir, de Castro Lobo, o *Gloria in excelsis* da *Missa e Credo a 8 vozes*, com a Associação de Canto Coral e a Camerata Rio de Janeiro, sob direção de Henrique Morelembaum.

Música	João de Deus de Castro Lobo - <i>Missa e Credo a 8 vozes (Gloria in excelsis Deo)</i>	2'26"
---------------	---	-------

De João de Deus de Castro Lobo, ouvimos o *Gloria in excelsis* da *Missa e Credo a 8 vozes*, com a Associação de Canto Coral e a Camerata Rio de Janeiro, sob direção de Henrique Morelembaum.

Castro Lobo foi mais um dos compositor afro-brasileiros que lutou bastante para superar os limites que lhe eram impostos pela sociedade da época. Ao decidir se ordenar, em

1820, foi obrigado a submeter-se ao Processo *De Genere et Moribus*, destinado a conhecer sua ascendência e seus costumes. Uma das condições que teria de provar, nesse processo, é que seus pais e seus avós eram “*inteiros e legítimos cristãos velhos, limpos de sangue, sem fama alguma de judeus, mouros, mulatos ou mouriscos, ou de alguma outra infecta nação*”.

Driblando tais exigências, Castro Lobo conseguiu ordenar-se quatro anos depois e tornar-se mestre da capela da catedral de Mariana e o mais ousado compositor mineiro do século XIX. Produziu muita música sacra, sempre carregada da sonoridade operística, mesmo em seus *Resposórios Fúnebres*, de 1832. Mas antes de terminar essa composição, não resistiu à saúde comprometida e faleceu aos 38 anos de idade.

De João de Deus de Castro Lobo, ouviremos o segundo *Resposório Fúnebre*, com o Conjunto Calíope e a Orquestra Santa Teresa, sob direção de Julio Moretzsohn.

Música	João de Deus de Castro Lobo - Responsório II dos Seis <i>Resposórios Fúnebres</i>	3'57
---------------	--	------

De João de Deus de Castro Lobo, ouvimos o segundo *Resposório Fúnebre*, com o Conjunto Calíope e a Orquestra Santa Teresa, sob direção de Julio Moretzsohn.

Os compositores que trabalharam nas catedrais brasileiras do século XVIII e princípios do XIX viveram um período de profunda transformação. Talvez o fato de terem assumido sua condição de agentes e de tomadores de decisões os tenha colocado na história como transformadores da sociedade do século XIX.

Em 1903, o Papa Pio X aboliu das igrejas todas as músicas para solistas, coros e orquestras que manifestassem a sonoridade da ópera. Mas apesar do desuso dessas composições, a transformação que provocaram na sociedade da época continuou a reverberar até hoje.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *Europeus e brasileiros cantam ao rei português*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 11/13 - *Europeus e brasileiros cantam ao rei português*
(apresentado em 15 de maio de 2012)**



Olá amigos! Na semana passada ouvimos um pouco da música escrita para as catedrais brasileiras entre fins do século XVIII e inícios do século XIX. Hoje entraremos na Catedral do Rio de Janeiro, na época em que se tornou a única Capela Real fora da Europa.

Em 1808 Portugal transferiu a sede do governo para o Rio de Janeiro, ao tempo em que os exércitos de Napoleão Bonaparte entravam em seus territórios na Península Ibérica. Nessa época, a capital brasileira abrigava cerca de 60 mil pessoas, entre eles 16 mil europeus e 12 mil escravos. Com a família real chegaram mais 10 mil portugueses e, perto da Independência, a população da cidade aumentou 30%, enquanto a dos escravos triplicou.

O Rio de Janeiro tornou-se a cidade com o maior contraste social do mundo: em um extremo, a elite europeia a serviço e sob proteção do rei, com acesso a bens materiais, conforto e cultura; em outro extremo, 45% da população chegou a ser constituída de escravos africanos, cujas vidas e destinos pertenciam aos seus senhores.

Em meio a esse contraste, trabalharam para a corte, em constante associação, três compositores muito diferentes entre si: o afro-brasileiro José Maurício Nunes Garcia, o lusitano Marcos Portugal e o austríaco Sigismund Neukomm.

O que faziam no Rio de Janeiro compositores tão prestigiados na Europa, como Marcos Portugal e Sigismund Neukomm? Como Nunes Garcia conseguiu se tornar o primeiro compositor afro-descendente da história a ser nomeado mestre de uma Capela Real? E como era possível escrever música para a realeza diante de um panorama social como esse?

No programa de hoje: *Europeus e brasileiros cantam ao rei português*.

Música	Neukomm - <i>Missa Solene para o Dia da Aclamação de Dom João VI (Gloria in excelsis)</i>	4'24"
---------------	---	-------

De Sigismund Neukomm, ouvimos o Gloria da *Missa Solene para o Dia da Aclamação de Dom João VI*, com o Chœur de Chambre de Namur, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, sob direção de Jean-Claude Malgoire. Esta Missa foi composta no Rio de Janeiro em 1817, para a coroação do novo Rei que ocorreu no ano seguinte, em decorrência do falecimento da rainha Dona Maria I. Apesar de ter sido ensaiada, a Missa de Neukomm não foi cantada na cerimônia. A razão: intrigas na corte.

De fato, colaboração e disputas pessoais marcaram as estreitas relações entre Sigismund Neukomm, Marcos Portugal e Nunes Garcia até o retorno de Dom João VI a Lisboa em 1821. Uma cidade americana, como o Rio de Janeiro, ajudou a tornar possível a associação de três compositores com propósitos e características tão diferentes entre si, associação improvável em outras circunstâncias.

O compositor afro-brasileiro, ao qual dedicaremos integralmente o próximo programa desta série, já era mestre da capela da catedral do Rio de Janeiro desde 1798. Quando o Príncipe Regente chegou à cidade, converteu a catedral em Capela Real. Ouvir as composições de José Maurício, o diretor da música da catedral há 10 anos, era o que faltava para Dom João nomeá-lo mestre da Capela Real.

Música	José Maurício Nunes Garcia - Responsório VI (<i>Ne recorderis</i>)	0'29"
---------------	--	-------

Obviamente José Maurício enfrentou o preconceito da corte portuguesa. Alguns se referiam à sua cor como um “defeito visível”. Mas seu talento conquistou a proteção do Príncipe Regente.

O único problema era que sua música, embora bem trabalhada, como as *Matinas de Finados* que estamos ouvimos com a Associação de Canto Coral, dirigida por Cleofe Person de Mattos, não tinha a modernidade e a pompa que a família real portuguesa desejava.

Nunes Garcia trabalhou intensamente para modernizar sua sonoridade, mas a corte não queria somente isso: também desejava que a capela real expressasse musicalmente a sua nobreza e o seu poder. A música da capela real deveria impactar os ouvidos, assim como as leis da coroa impactavam a população.

Música	Marcos Portugal - <i>La morte di Semiramide</i>	0'15"
---------------	---	-------

Para isso, três anos após sua chegada ao Brasil, Dom João chamou ao Rio de Janeiro o experiente compositor Marcos Portugal, que já havia sido o mestre da Capela Real em Lisboa e cujas óperas estavam sendo representadas por toda a Europa. Quando Rossini estreou em Veneza sua primeira ópera, *La cambiale di matrimonio*, no ano de 1810, a orquestra foi dirigida, ao cravo, por ninguém menos que Marcos Portugal.

Em 1811 Dom João nomeou Marcos Portugal o compositor oficial da Corte no Brasil e Mestre de Música de Suas Altezas Reais, dividindo funções na corte com José Maurício, que permanecia como mestre da Capela Real.

Esses dois compositores atuaram conjuntamente em várias ocasiões. Uma delas foi nas cerimônias natalinas desse mesmo ano. Marcos Portugal foi encarregado da composição das *Matinas* e Nunes Garcia da *Missa do Natal*.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Missa do Natal (Kyrie)</i>	0'24''
---------------	--	--------

Como era costume, as *Matinas do Natal* foram cantadas na noite do dia 24 de dezembro, antes da primeira Missa solene.

Este é um bom exemplo de sonoridade originária na ópera italiana da época, com solos e com passagens virtuosísticas, alegres e às vezes até cômicas. Marcos Portugal finalmente levou ao Rio de Janeiro o som então cultivado pela realeza cristã, tornando-se a principal referência de música sacra na corte, por quase 20 anos.

De Marcos Portugal ouviremos, com o Ensemble Turicum, o primeiro Responsório das *Matinas do Natal* de 1811, sob a direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Música	Marcos Portugal - <i>Matinas do Natal (Responsório I)</i>	16'16''
---------------	---	---------

De Marcos Portugal ouvimos, com o Ensemble Turicum, o primeiro Responsório das *Matinas do Natal* de 1811, sob a direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

José Maurício Nunes Garcia compôs a Missa solene para ser cantada após as *Matinas* de Marcos Portugal. Como previsto na liturgia da Natividade, esta Missa foi destinada a três momentos do dia 25 de dezembro: a noite, a aurora e o dia.

Nessa época, a música de Nunes Garcia já não lembrava mais a austeridade de suas obras na catedral. Dom João desejava música mais moderna e extrovertida e assim passou a compor o padre carioca.

De José Maurício Nunes Garcia, ouviremos o *Gloria in excelsis* e o *Cum sancto spiritu* da *Missa Pastoril para a Noite de Natal* de 1811, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Missa Pastoril para a Noite de Natal (Gloria in excelsis)</i>	2'11''
	José Maurício Nunes Garcia - <i>Missa Pastoril para a Noite de Natal (Cum sancto spiritu)</i>	2'40''

De José Maurício Nunes Garcia, ouvimos o *Gloria in excelsis* e o *Cum sancto spiritu* da *Missa Pastoral para a Noite de Natal*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Para os cortesãos portugueses, a música sacra composta com solos vocais ou instrumentais, que incluía passagens virtuosísticas e a alegria da ópera italiana da época, já era habitual. Mas para o compositor afro-descendente Nunes Garcia, essa foi uma sonoridade que ele teve de assimilar em pouco tempo, e da qual se apropriou permanentemente.

Suas obras escritas a partir de então passaram a ter aspecto exuberante, instrumentação ampla, uso frequente dos tímpanos, solos difíceis e uma rítmica vigorosa, em satisfação ao desejo que tinha a corte portuguesa, de que a capela real expressasse, pela música, nobreza e poder.

Este é o caso do Salmo 116 (*Laudate Dominum*), que José Maurício Nunes Garcia escreveu em 1813, e que ouviremos com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Laudate Dominum</i>	7'09"
---------------	---	-------

De José Maurício Nunes Garcia, ouvimos o Salmo *Laudate Dominum*, de 1813, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Música	Joseph Haydn - <i>Sinfonia em ré maior Hob 104, "Londres" (I - Adágio/Allegro)</i>	0'18"
---------------	--	-------

Franz Joseph Haydn dizia que seu melhor aluno havia sido Beethoven, mas seu preferido era Neukomm. Foi esse mesmo Neukomm que viajou para o Rio de Janeiro em 1816, em uma comitiva diplomática destinada a felicitar o novo rei e reatar suas relações com a França, rompidas desde as guerras napoleônicas.

Sigismund Neukomm deveria ficar somente alguns meses, mas acabou se encantando com o Rio de Janeiro e aceitou o convite do ministro do reino para exercer atividades musicais na corte. Uma das novas funções de Neukomm foi ensinar música aos infantes reais, como o Príncipe Dom Pedro e sua esposa Dona Leopoldina.

Música	Sigismund Neukomm - <i>O amor brasileiro</i>	0'44"
---------------	--	-------

Poucas casas do Rio de Janeiro daquela época possuíam um piano. As variações sobre um lundu, intituladas *O amor brasileiro*, compostas por Neukomm em 1819 e aqui interpretadas por Rosana Lanzelotte, provavelmente foram destinadas ao ambiente doméstico da corte e das famílias européias do Rio de Janeiro.

O lundu era uma exceção na elite carioca, que desejava consumir música de caráter essencialmente europeu, apartando da corte a sonoridade de qualquer outra etnia. Os autores referenciais da alta classe da época eram sempre europeus, como Haydn e Mozart.

A presença de Neukomm na corte real era, portanto, emblemática. Esse compositor havia nascido em Salzburg, na casa em frente àquela onde nasceu Mozart. E foi nesse contexto que Neukomm deparou-se com uma tarefa delicada: completar, no Rio de Janeiro, nada mais, nada menos, que o *Requiem* de Mozart.

Música	Wolfgang Amadeus Mozart - <i>Requiem (Kyrie)</i>	0'47"
---------------	--	-------

Wolfgang Amadeus Mozart trabalhou neste *Requiem* em Viena, nos meses que antecederam sua morte, em 1791. Mozart estava atendendo a encomenda de um comprador não identificado, e que hoje se sabe ter sido o Conde Franz Von Walsegg e não o compositor Antônio Salieri, como sugeriu o conhecido filme *Amadeus*, de Peter Shaffer.

Wolfgang morreu sem terminar a partitura. Para concluí-la e entregá-la ao Conde Walsegg, o que era necessário para receber o pagamento final, Constanze Mozart procurou secretamente a ajuda de dois outros compositores e provavelmente os pagou para terminar a partitura: Joseph von Eybler e Franz Xaver Süssmayr, este último responsável pela orquestração da obra.

Com a edição que a Breitkopf & Härtel fez em 1799, a partir da versão de Eybler e Süssmayr, o *Requiem* de Mozart começou a circular pela Europa. E foi provavelmente um exemplar dessa edição que Sigismund Neukomm levou ao Rio de Janeiro em 1816.

José Maurício Nunes Garcia teve acesso à partitura naquele mesmo ano e dirigiu, em 1819, a primeira apresentação do *Requiem* de Mozart fora da Europa, em uma festividade organizada pela Confraria de Santa Cecília do Rio de Janeiro.

Neukomm publicou, no ano de 1820, uma interessante notícia em alemão sobre a estréia carioca do *Requiem* de Mozart, no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig. Seu primeiro parágrafo diz o seguinte:

“Rio de Janeiro – A corporação dos músicos [...] comemora anualmente a Festa de Santa Cecília e, alguns dias após, é celebrada uma missa em memória dos músicos falecidos no decorrer do ano. Para esse fim, alguns integrantes da corporação, interessados em boa música, propuseram o Requiem de Mozart, que foi executado em dezembro passado na Igreja do Parto, por uma orquestra numerosa. O mestre da Capela Real, Padre José Maurício, assumiu a direção do conjunto.”

O *Requiem* de Mozart foi reapresentado no Rio de Janeiro em 1821 e, para essa ocasião, Neukomm decidiu completá-lo. Mas este compositor não fez o mesmo que Eybler e Süssmayr fizeram em Viena. Neukomm apenas acrescentou, ao final do *Requiem*, o Responsório *Libera me*, que não havia sido planejado por Mozart, mas que era previsto na liturgia romana.

Wolfgang estava atendendo a uma encomenda do Conde Walsegg destinada ao aniversário de falecimento de sua esposa, e para esse tipo de ocasião, um *Requiem* não inclui o *Libera me*, cantado somente nas missas de corpo presente.

Música	Sigismund Neukomm - <i>Libera me</i>	0'19"
---------------	--------------------------------------	-------

Sigismund Neukomm compôs o Responsório *Libera me* justamente para que o *Requiem* de Mozart pudesse ser usado também em cerimônias de corpo presente. Segundo o catálogo autógrafo de suas obras, Neukomm compôs o *Libera me* a grande orquestra “para ser anexado ao *Requiem* de Mozart, pois o *Libera [me]*, que no rito católico romano termina a Missa dos Mortos, falta no *Requiem* de Mozart.”

Uma nota em francês, no manuscrito desta composição que existe na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, diz: “*Esta música do Libera me, pela qual a Igreja Romana termina o serviço fúnebre, foi composta para ser cantada juntamente com o Requiem de Mozart, durante a execução desta imortal obra-prima na igreja da Confraria de Santa Cecília do Rio de Janeiro.*”

O *Libera me* de Neukomm possui trechos inteiramente compostos por este autor e outros baseados em Mozart. Podemos ouvir, como exemplo, o início do *Dies iræ* do *Requiem* de Mozart:

Música	Wolfgang Amadeus Mozart - <i>Requiem (Dies iræ)</i>	0'15"
---------------	---	-------

E em seguida, o início do *Dies illa* do *Libera me* de Neukomm:

Música	Neukomm - <i>Libera me (Dies illa)</i>	0'15"
---------------	--	-------

A reutilização do Material do *Requiem* foi proposital, uma vez que Neukomm escreveu o *Libera me* para ser anexado à composição de Mozart e não cantado como obra independente.

Vamos ouvir agora, na íntegra, o Responsório *Libera me* de Sigismund Neukomm, composto na cidade do Rio, em 24 de janeiro de 1821, para completar o *Requiem* de Mozart. A interpretação será do Kantorei Saarlouis, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, sob direção de Jean-Claude Malgoire.

Música	Sigismund Neukomm - <i>Libera me</i>	6'58"
---------------	--------------------------------------	-------

Ouvimos, de Sigismund Neukomm, o Responsório *Libera me*, composto no Rio de Janeiro em 1821 para completar o *Requiem* de Mozart, com o Kantorei Saarlouis, La Grande Écurie et La Chambre du Roy, sob direção de Jean-Claude Malgoire.

Foi notável a exuberância da atividade musical no Rio de Janeiro e a expressão sonora do poder da corte portuguesa durante o governo de Dom João VI. Mas isso teve um alto preço social: por volta de 1821, em meio a uma população de quase 80 mil pessoas na capital, das quais cerca de 25 mil eram europeus, o número de escravos girava em torno de 35 mil. No restante do Brasil, até fins do século XIX, a escravidão foi usada para executar duramente o trabalho que, em vários lugares da Europa já era feito por máquinas.

Para sustentar o luxo da corte e o modo de vida ocidental em outras regiões brasileiras, os europeus optaram por manter em condições praticamente sub-humanas uma parcela considerável da população. Além da extinção de quase 80% dos povos indígenas, o Brasil tornou-se o país que mais recebeu escravos no mundo e a última nação do planeta a abolir o tráfico de africanos.

Como ouvir a música escrita para a corte no Brasil, em meio a contrastes tão cruéis? Seria possível apreciar a beleza das obras compostas naquela época, mas sem fechar os olhos para a perversa exploração de seres humanos, que de outra maneira e com outros métodos continua a ocorrer na atualidade? Talvez a reflexão sobre isso possa contribuir para transformar a culpa em responsabilidade e a perplexidade em desenvolvimento..

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos nos próximos programas, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte: *Um compositor afro-brasileiro na capela real*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série Idéias Musicais. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 12/13 - *Um compositor afro-brasileiro na capela real*
(apresentado em 22 de maio de 2012)**



Olá amigos. No programa anterior, ouvimos um pouco da música escrita no Rio de Janeiro por Marcos Portugal, Sigismund Neukomm e Nunes Garcia, durante a regência e reinado de Dom João VI, ou seja, de 1808 a 1821.

No programa de hoje, penúltimo de *Alma Latina*, vamos ouvir mais algumas obras de José Maurício Nunes Garcia e conhecer um pouco mais de sua história.

Onde esse autor estudou e como conheceu a música européia de sua época? Quais foram os estilos dos quais se apropriou em suas obras e por que fez uma mudança estilística tão grande em sua vida? E como se tornou o mais celebrado compositor negro de música sacra dos séculos XVIII e XIX?

No programa de hoje: *Um compositor afro-brasileiro na capela real.*

Música	José Maurício Nunes Garcia - Faixa 8 - <i>Abertura em Ré</i>	5'01"
---------------	--	-------

Ouvimos, de José Maurício Nunes Garcia, a *Abertura em Ré*, composição posterior a 1808, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Os pais de José Maurício foram “pardos forros”, como eram chamados na época os filhos libertos de escravos, geralmente de pais europeus e mães africanas.

Bem jovem, Nunes Garcia estudou com o músico mineiro, residente no Rio, Salvador José de Almeida Faria.

O acervo desse músico nos dá uma idéia do contato que os compositores cariocas tinham com a música do seu tempo. Ao falecer em 1799, foi elaborada uma lista das 230 obras que estavam no arquivo de Almeida Faria. Eram composições de autores italianos, portugueses e brasileiros, boa parte deles ainda vivos quando este mestre faleceu. E em meio a essas obras, estavam nada mais nada menos do que 50 sinfonias, que provavelmente repercutiram nas obras orquestrais de Nunes Garcia.

Como resultado dos estudos com Salvador José, Nunes Garcia compôs em 1783, aos 16 anos de idade, sua primeira obra cantada na catedral do Rio de Janeiro: a antífona *Tota pulchra es Maria*, destinada à *Novena de Nossa Senhora da Conceição*, cuja introdução vamos ouvir com o Vox Brasiliensis, e o soprano Viviane Casagrandi, sob direção de Ricardo Kanji.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Tota pulchra</i>	0'40"
---------------	--	-------

José Maurício ordenou-se em 1792 e tornou-se o mestre da capela da catedral do Rio de Janeiro em 1798, substituindo o padre João Lopes Ferreira. Esta já era a mais alta função musical que poderia alcançar na cidade, mas a chegada da Família Real Portuguesa em 1808, com cerca de 10 mil portugueses, mudou decisivamente sua carreira. Os novos habitantes do Rio exigiam um ambiente cultural movimentado e com a maior proximidade possível à das grandes cidades lusitanas.

O príncipe regente Dom João estabeleceu, no Rio de Janeiro, a capela real, constituída de uma orquestra e um coro, integrados por brasileiros e europeus. José Maurício foi nomeado mestre da capela real e iniciou o período mais produtivo de sua carreira.

Como resultado das novas exigências musicais, começaram a ser representadas, na cidade, óperas ao estilo italiano e cantadas muitas obras sacras com a mesma sonoridade. E em 1811 chegava ao Rio, para ocupar a função de compositor da corte, o celebrado autor lusitano Marcos Portugal.

Música	Marcos Portugal - <i>Le donne cambiate</i> (Abertura)	0'49"
---------------	---	-------

Marcos Portugal, autor de muitas óperas bem sucedidas na Europa, como *Le donne cambiate*, de 1794, cuja abertura estamos ouvindo com a City of London Sinfonia, sob direção de Álvaro Cassuto, participou dessa transformação do compositor afro-brasileiro.

Até então José Maurício estava habituado a escrever obras de uma religiosidade introspectiva, especialmente quando se deparava com o ambiente meditativo das cerimônias da Semana Santa. Era o caso do *Crux fidelis*, aqui cantado pelo Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Crux fidelis</i>	0'22"
---------------	--	-------

Em seu novo cargo de mestre da capela real, esse tipo de sonoridade foi praticamente ignorado. José Maurício era solicitado a escrever música para uma religiosidade bem mais extrovertida, com solos, passagens virtuosísticas e a alegria da ópera italiana.

Suas obras passaram a ter um aspecto exuberante, uso freqüente dos tímpanos e uma rítmica vigorosa, destinadas à expressão musical da nobreza e poder da corte portuguesa.

Este é o caso do Salmo 116 *Laudate Dominum*, que José Maurício escreveu em 1813, e que ouviremos com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Laudate Dominum</i>	6'48"
	José Maurício Nunes Garcia - <i>Laudate Dominum</i>	1'08"

De José Maurício Nunes Garcia, ouvimos o Salmo *Laudate Dominum*, com o Ensemble Turicum, sob direção de Luiz Alves da Silva e Mathias Weibel.

José Maurício escreveu várias obras para a cantora lírica Joaquina Maria da Conceição Lapa, ou simplesmente Lapinha, que havia passado quase 15 anos em tourné por cidades portuguesas. Ela foi, aliás, a primeira brasileira a cantar óperas na Europa e com estrondoso sucesso. Detalhe: Lapinha era negra.

A *Gazeta de Lisboa* informava, em 1795, que “foram gerais e muito repetidos os aplausos que expressavam a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida por uma das mais belas e mais próprias para [o] teatro”. Mas o escritor Carl Ruders completava: “Joaquina Lapinha é natural do Brasil e filha de uma mulata, por cujo motivo tem a pele bastante escura. Este inconveniente, porém, remedeia-se com cosméticos.”

As obras que José Maurício escreveu para Lapinha refletiam o virtuosismo da ópera na música sacra. Um exemplo interessante é o da *Missa em mi bemol*, que não sabemos ao certo se contou com a participação da Lapinha, mas cujo *Laudamus* apresenta um solo vocal que ilustra o tipo de música que ela cantava.

Da *Missa em mi bemol*, de Nunes Garcia, posterior a 1808, ouviremos apenas o *Gloria in excelsis* e o *Laudamus*, com o Coro de Câmara São Paulo e a Orquestra Engenho Barroco, sob direção de Naomi Munakata. A solista do *Laudamus* será Adélia Issa.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Missa em mi bemol</i> (<i>Gloria in excelsis</i>)	3'17"
	<i>Missa em mi bemol</i> - (<i>Laudamus</i>)	3'04"

De José Maurício Nunes Garcia, ouvimos o *Gloria in excelsis*, e o *Laudamus* da *Missa em mi bemol*, com o Coro de Câmara São Paulo, a Orquestra Engenho Barroco e o solo de Adélia Issa, sob direção de Naomi Munakata.

Música	José Maurício Nunes Garcia - Fantasia 6ª	0'34"
---------------	--	-------

Ao lado de suas atividades como mestre da catedral e da capela real, José Maurício manteve um curso público de música em sua casa. Entre os muitos músicos que estudaram como ele está Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional Brasileiro e fundador do primeiro conservatório musical do país. A atividade didática de José Maurício o levou a escrever um método para teclado, do qual estamos ouvindo a sexta Fantasia, com Antonio Carlos de Magalhães, ao cravo.

Nunes Garcia foi referido como grande improvisador aos teclados por um outro compositor que teve muito significado em sua vida: Sigismund Neukomm.

Música	Sigismund Neukomm - <i>Sinfonie a Grand Orchestre</i>	0'25"
---------------	---	-------

Sigismund Neukomm, autor desta sinfonia composta no Rio de Janeiro em 1821 e interpretada pela Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos, havia chegado na cidade do Rio em 1816. Nesse ano provavelmente trouxe consigo uma edição do *Requiem* de Mozart.

Música	Mozart - <i>Requiem</i> (Dies iræ)	0'28"
---------------	------------------------------------	-------

Nunes Garcia dirigiu o Réquiem de Mozart no Rio de Janeiro em 1819, o que representou a primeira audição desse autor fora da Europa. Mas antes disso José Maurício já demonstrava grande admiração pelo compositor austríaco. Em 1816, mesmo ano em que Neukomm chegou ao Rio de Janeiro, Nunes Garcia escreveu o *Requiem* para as exéquias da Rainha Dona Maria I. E nessa obra citou dois temas do *Requiem* de Mozart. Não a composição toda, apenas dois temas.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Requiem</i> (Dies iræ)	0'33"
---------------	--	-------

Na Sequência de seu *Requiem*, cujo texto é *Dies iræ*, Nunes Garcia usou, de Mozart, o trecho correspondente às palavras *Dies iræ, dies illa*, o que totaliza oito acordes do coro.

Há um outro lugar do Réquiem no qual José Maurício citou Mozart: no *Kyrie*. Trata-se de um tema de seis notas para a frase *Kyrie eleison*. Ouçamos, inicialmente, José Maurício Nunes Garcia.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Requiem</i> (Kyrie)	0'33"
---------------	---	-------

José Maurício usou esse tema que encontrou no *Requiem* de Mozart, porém mudou as três últimas notas, cantadas com a palavra *eleison*. Esta é a versão de Mozart.

Música	Mozart - <i>Requiem</i> (Kyrie)	0'30"
---------------	---------------------------------	-------

Será que Nunes Garcia roubou esse tema de Mozart? Bem, isso teria sido impossível, porque esse tema nem é de Mozart, é de Haendel:

Música	Handel - <i>Messiah</i> (<i>And with His stripes we are healed</i>)	1'01"
---------------	---	-------

Este é o coro *And with His stripes we are healed* do oratório *Messias* de Haendel, que estamos ouvindo com o Christ Church Cathedral Choir e a Academy Of Ancient Music, sob direção de Christopher Hogwood. Haendel compôs o *Messias* em 1741 e Mozart o rearranjou em 1789, a pedido do Barão Gottfried van Swieten. Maravilhado com a obra, o compositor austríaco usou o tema deste coro em seu *Requiem*, assim como usou outras composições de Haendel, de Pasquale Anfossi e de Michael Haydn nesse mesmo *Réquiem*.

A citação de obras, naquela época, era vista como homenagem, e não como plágio, conceito que surgiu somente no século XX. José Maurício homenageou Mozart, Mozart homenageou Haendel e este homenageou seus antecessores como se observa retrocedendo-se na história da música.

O que estes autores queriam fazer, ao citar seus predecessores, era inserir-se em uma rede de compositores que possuíam idéias em comum, para serem auditivamente reconhecido como membros dessa mesma rede. Hoje fazemos algo parecido compartilhando imagens ou informações de amigos e de instituições que admiramos na internet. Nos séculos XVIII e XIX isso era feito citando-se temas ou trechos da música de outros compositores da rede.

Vamos ouvir, do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia, apenas três de seus movimentos - o *Intróito* (*Requiem aeternam*), o *Kyrie* e a Sequência *Dies iræ* - com o Coro e a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob direção de Ernani Aguiar.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Requiem</i> (Introitus)	5'18"
	José Maurício Nunes Garcia - <i>Requiem</i> - (Kyrie)	1'26"
	José Maurício Nunes Garcia - <i>Requiem</i> - (Dies iræ)	6'32"

Ouvimos, do *Requiem* de José Maurício Nunes Garcia, apenas o *Intróito*, o *Kyrie* e a Sequência *Dies iræ*, com o Coro e a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob direção de Ernani Aguiar.

Apesar do significado de sua música, José Maurício Nunes Garcia ainda é mais conhecido no exterior do que no Brasil. E este é mais um dos paradoxos com os quais temos contato nesta série. Ser o único americano a dirigir uma capela real, o internacionalmente mais celebrado compositor afro-descendente de música sacra nos

séculos XVIII e XIX e o primeiro compositor brasileiro conhecido na Europa, não foi o bastante para sua música contar com maior familiaridade no Brasil.

Talvez nos ajude nessa tarefa um pequeno contato com a última grande composição de José Maurício: a *Missa* escrita em 1826 para a confraria de Santa Cecília, uma espécie de sindicato dos músicos daquela época. Essa Missa, de quase duas horas de duração, possui uma formação orquestral quase romântica, e nos ajuda a conhecer um pouco da sonoridade que chegou a ser produzida no Rio de Janeiro, na década da Independência.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Missa de Santa Cecília</i> (<i>Gloria in excelsis</i>)	1'50"
---------------	---	-------

De José Maurício Nunes Garcia, ouvimos a introdução do *Gloria* da *Missa de Santa Cecília*, em uma histórica gravação de 1959, com a Associação de Canto Coral e a orquestra Sinfônica Brasileira, sob direção de Edoardo de Guarnieri.

Nunes Garcia, juntamente com centenas de outros compositores afro-americanos dos séculos XVIII e XIX, conquistou uma posição social que teria sido rara em outros lugares do mundo. Os músicos miscigenados da América Latina praticaram, pela arte, um igualitarismo social que nos Estados Unidos e na África do Sul foi conquistado pela comunidade negra apenas na segunda metade do século XX, com os famosos movimentos dos Direitos Civis e da derrubada das leis de Apartheid.

E lembremos que, apesar de um certo “branqueamento” da história do país, que ocorreu no século XX, vários artistas e intelectuais brasileiros nascidos no passado foram descendentes de indígenas ou africanos, como Carlos Gomes, Machado de Assis, Cândido Rondon, Mário de Andrade e muitos outros.

Nesse sentido, a vida multi-étnica das Américas há 500 anos tem se revelado mais pacífica do que a formação de nações para uma única etnia. José Maurício Nunes Garcia integrou esse processo com seu *Requiem*. E Mozart teria se orgulhado mais em participar da construção da paz na América miscigenada, do que na promoção da guerra no continente onde nasceu.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. É o que faremos no próximo programa, ouvindo um pouco mais de música das Américas sob domínio europeu.

No programa seguinte, o último de *Alma Latina: Nos teatros e salões do Brasil português*.

Eu sou Paulo Castagna e volto na próxima semana com mais um *Alma Latina*, programa da série *Idéias Musicais*. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até lá.

**Programa 13/13 - Nos teatros e salões do Brasil português
(apresentado em 29 de maio de 2012)**



Olá amigos. No programa da semana passada ouvimos algumas obras do compositor afro-brasileiro José Maurício Nunes Garcia e hoje, décimo terceiro e último programa de Alma Latina, ouviremos um pouco da música escrita para a convivência social da elite portuguesa no Rio de Janeiro antes da Independência.

Nessa época já existiam várias casas de espetáculos no Brasil, incluindo algumas de grande porte, como o Real Teatro São João, inaugurado no Rio de Janeiro em 1813 para a representação de óperas. Mas os salões das casas ricas também eram usados para funções musicais, abrigando a prática de canções e de música instrumental.

Os compositores que trabalharam no Brasil também produziram música de câmara e música orquestral, além de música sacra? Essa música mantém hoje o mesmo significado que teve séculos atrás? E agora, o que fazer com todo o repertório antigo brasileiro e americano acumulado nesses séculos?

No programa de hoje: *Nos teatros e salões do Brasil português*.

Música	Joaquim Manuel da Câmara - <i>Desde o dia em que eu nasci</i>	2'43"
---------------	---	-------

De Joaquim Manuel da Câmara, ouvimos a canção *Desde o dia em que eu nasci*, com Alexandra do Ó, meio-soprano, e Rui Vieira Nery, pianoforte.

Essas canções - entre as quais predominavam as modinhas e os lundus - eram muito frequentes nos salões do Brasil e mesmo de Portugal. Desde fins do século XVIII eram tão comuns que já circulavam entre várias classes sociais e foram compostas tanto por brasileiros quanto portugueses.

Joaquim Manuel da Câmara foi um músico carioca, cujas canções somente chegaram até nós por terem sido transcritas e harmonizadas ao piano por Sigismund Neukomm. Além disso, Neukomm compôs, em 1819, uma fantasia para flauta e piano em três movimentos intitulada *L'Amoureux*, dedicada ao Barão russo Langsdorff e sua esposa, e

cujo primeiro movimento é constituído de variações sobre a canção *Desde o dia em que eu nasci*, que acabamos de ouvir.

Da fantasia *L'Amoureux*, composta por Sigismund Neukomm, ouviremos apenas o primeiro movimento (Andante), com Ricardo Kanji à flauta e Rosana Lanzelotte ao pianoforte.

Música	Sigismund Neukomm - <i>L'Amoureux</i> (I - Andante)	0'46"
---------------	---	-------

Da fantasia *L'Amoureux*, composta por Sigismund Neukomm, estamos ouvindo o primeiro movimento (Andante), com Ricardo Kanji, flauta, e Rosana Lanzelotte, pianoforte.

Neukomm escreveu muita música de câmara para os salões do Rio de Janeiro. Aliás, a expressão italiana “musica da camera” significa exatamente música de salão. E uma das obras escritas por Neukomm no Brasil revela uma interessante referência às culturas não-européias.

Trata-se do *Allegro alla turca*, terceiro movimento da Sonata para pianoforte e flauta composta no Rio de Janeiro em 1819 para a princesa Maria Teresa de Bragança, filha mais velha de Dom João VI. Assim como o conhecido movimento que encerra a *Sonata para piano* n.11 de Mozart, também denominado *Alla Turca*, a peça de Neukomm representa a impressão europeia da animada música tocada na Turquia com um belíssimo instrumento denominado *santur*, cujas cordas são percutidas por pequenas baquetas de madeira.

De Sigismund Neukomm, ouviremos o terceiro movimento (*Allegro alla turca*), da Sonata para pianoforte e flauta, com Rosana Lanzelotte e Ricardo Kanji.

Música	Sigismund Neukomm - <i>Allegro alla turca</i>	6'23"
---------------	---	-------

De Sigismund Neukomm, ouvimos o terceiro movimento (*Allegro alla turca*), da Sonata para pianoforte e flauta, com Rosana Lanzelotte e Ricardo Kanji.

Neukomm foi um compositor austríaco que viveu cinco anos no Rio de Janeiro, e nessa cidade escreveu muitas obras. Mas nessa época também foi composta música de salão e música orquestral por autores nascidos no Brasil? Certamente sim. Embora Neukomm seja às vezes referido como o instituidor da música instrumental de salão no Brasil, esse gênero já era praticado na América Portuguesa desde o século XVIII.

Um exemplo interessante é o dos três *Duetos Concertantes* para dois violinos, do compositor afro-brasileiro Gabriel Fernandes da Trindade, nascido em Ouro Preto, e radicado no Rio de Janeiro desde sua infância.

Trindade escreveu seus *Duetos Concertantes* por volta de 1814, antes da chegada de Neukomm ao Brasil e com a idade de quinze anos. Dedicou as peças ao seu professor de violino, o italiano Francesco Ignazio Ansaldi. De Gabriel Fernandes da Trindade ouviremos o *Allegro vivace*, terceiro movimento do *Dueto Concertante* n.1, com Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe, violinos.

Música	Gabriel Fernandes da Trindade - <i>Dueto Concertante n.1</i> (III - Allegro vivace)	6'54"
---------------	--	-------

De Gabriel Fernandes da Trindade ouvimos o Allegro vivace, terceiro movimento do *Dueto Concertante* n.1, com Maria Ester Brandão e Koiti Watanabe, violinos.

Já eram representadas óperas no Brasil dessa época? Sim, na verdade já havia representações brasileiras de óperas desde o século XVIII. Para isso foram construídas, desde 1730, em muitas cidades brasileiras, as casas da ópera, como aquela inaugurada no ano de 1769 em Vila Rica, hoje o belíssimo Teatro Municipal de Ouro Preto.

No século XVIII as óperas ainda eram cantadas com pouca frequência, mas a partir do século XIX esse costume foi se intensificando nas Américas. Em 1821 já se representavam, no Rio de Janeiro, óperas de Mozart e de Rossini, como *O Barbeiro de Sevilha*. Detalhe: essa ópera havia sido estreada em Roma apenas cinco anos antes de ser cantada no Rio de Janeiro.

Embora algumas óperas tenham sido provavelmente compostas no Brasil dessa época, a situação mais comum, antes da Independência, foi a representação de óperas escritas no continente europeu. Mas algumas dessas óperas vieram ao Brasil juntamente com seu compositor: Marcos Portugal, que chegou ao Rio de Janeiro em 1811 para ocupar a função de compositor da corte, teve várias de suas óperas representadas em teatros cariocas. Uma delas foi *Le donne cambiatte*, de 1794, cantada no Rio de Janeiro em português e com o título *As damas trocadas*.

Música	Marcos Portugal - <i>Le Donne Cambiatte</i> (Terzetto) <i>Lasciatemi stare</i>	1'17"
---------------	---	-------

Estamos ouvindo, de Marcos Portugal, o terceto *Lasciatemi stare*, da ópera *Le donne cambiatte*, de 1794, uma das várias óperas de Marcos Portugal representadas no Rio de Janeiro, com a City of London Sinfonia e os solistas Jorge Vaz de Carvalho, Alberto Lobo da Silva e Luís Rodrigues, sob direção de Álvaro Cassuto.

Se compositores europeus sentiram-se atraídos a viver e escrever música nas Américas, desde o século XVI, esse foi um primeiro sinal do rápido desenvolvimento que ocorreu neste continente. Mas a apropriação da capacidade de escrever música, mesmo em estilos europeus, como ouvimos nos programas anteriores, foi o fator que deu aos compositores americanos a possibilidade de suprirem uma necessidade que anteriormente era satisfeita com muito custo. Ao se apropriarem dessas capacidades, os compositores americanos quebraram a diferença entre a música deles e a nossa. A música passou a ser, simultaneamente, de ambos e, conseqüentemente, de ninguém.

Seria interessante, neste último encontro, lembrar os ouvintes que desejam acessar os programas anteriores de Alma Latina, que todos estão disponíveis no portal <http://www.culturabrasil.com.br/>, clicando-se em FM. E os que desejam conhecer mais o assunto podem encontrar material em bibliotecas e na internet. Entre outras opções, indico o meu blog, <http://paulocastagna.com/>, no qual também estão os links para os 13 programas desta série.

Música	José Maurício Nunes Garcia - <i>Lição 12</i>	1'05"
---------------	--	-------

Ouvimos, de José Maurício Nunes Garcia, a *Lição n.12*, com Marcelo Fagerlande tocando a espineta portuguesa de 1785 que pertence ao Museu Imperial de Petrópolis.

O compositor afro-brasileiro Nunes Garcia também escreveu obras para os teatros e salões cariocas.

Uma delas foi a “*Ouverture ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas*”, uma peça orquestral cujos autógrafos se perderam, mas que foi reorquestrada quase um século depois por Leopoldo Miguez. Embora Miguez a tenha chamado de “*Protofonia da ópera Zemira*” e indicado 1803 como a data de sua composição, parece que esta obra foi escrita por José Maurício como abertura do seu drama heróico *Ulisséia*, de 1809.

As “trovoadas”, expressas na música pelas notas rápidas dos violinos, devem ter sido reforçadas pelo tremular de lâminas de metal que simulariam o som das tempestades. Esse clima sonoro era destinado a preparar a entrada do Coro das Fúrias, que proclamam a guerra na primeira cena de *Ulisséia*.

Ouiremos, de José Maurício Nunes Garcia, a Abertura Zemira, ou “*Abertura que expressa relâmpagos e trovoadas*”, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	José Maurício Nunes Garcia - Abertura <i>Zemira</i>	7'58”
---------------	---	-------

Ouvimos, de José Maurício Nunes Garcia, a Abertura Zemira, ou “*Abertura que expressa relâmpagos e trovoadas*”, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Neukomm - <i>Sinfonie a Grand Orchestre</i> (II - Minuetto)	0'39”
---------------	---	-------

A musicologia é a ciência que nos ajuda a compreender melhor a música. Mas se, até fins do século XX, a musicologia esteve essencialmente preocupada em entender as composições musicais e sua história, depois dessa época começou a se dedicar bastante à compreensão das sociedades e sua história através da música.

Atualmente, a musicologia começa também a participar, pelo estudo da música, da construção do futuro, e de um futuro diferente do passado que recebemos. A musicologia já vem participando da lenta, porém decidida construção de uma América bolivariana, ou seja, livre e autônoma, colaboradora e integrada ao desenvolvimento humano mundial. Assim, da reprodução de uma alma latina em corpos americanos, estamos passando à criação da própria alma e reconhecendo a independente criação de todas as outras.

É interessante terminar a série Alma Latina com o gênero musical que hoje mais representa a tradição instrumental européia, e que tornou-se conhecido nas Américas justamente durante os movimentos de independência: a sinfonia.

Sigismund Neukomm escreveu, no Rio de Janeiro, a *Sinfonie a Grand Orchestre*, ou simplesmente *Sinfonia em Mi bemol*. Talvez a sinfonia de Neukomm possa simbolizar,

ao final desta série, nosso desejo de independência e de autoconstrução, bem como o respeito à construção de todas as outras independências.

Ouviremos, da *Sinfonia* em quatro movimentos de Sigismund Neukomm, apenas o primeiro (Andante maestoso), com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Música	Neukomm - <i>Sinfonie a Grand Orchestre</i> (I - Andante maestoso)	7'40"
---------------	--	-------

De Sigismund Neukomm ouvimos o Andante maestoso, primeiro movimento da *Sinfonia em Mi bemol*, com a Orquestra Barroca do Festival de Música Antiga de Juiz de Fora, sob direção de Luís Otávio Santos.

Uma observação é importante, ao final desta série: apesar do repertório que ouvimos ter sido inicialmente destinado à construção de uma sociedade hierárquica, na qual uma minoria privilegiada apropriava-se do conforto, pelo controle da maioria desafortunada, esse significado não ficará eternamente embebido na música. Se essas obras foram reservadas, na época, apenas a uma parcela privilegiada da população, não somos obrigados a reproduzir esse modelo: uma atitude diferente, na atualidade, seria torná-la acessível a todos, nas igrejas, nos teatros, nas escolas, na televisão, no cinema, no rádio e na internet.

A televisão e o cinema latino-americano dão pouca ou quase nenhuma atenção a esse repertório, mesmo em filmes sobre os séculos XVI, XVII e XVIII. Usar esse imenso acervo pode nos conectar melhor com um passado que ainda nos afeta bastante. E certamente, quanto mais o conhecermos, menos submetidos estaremos a ele.

Talvez a primeira ação para dar ao repertório antigo americano um significado diferente daquele que, no passado, apoiou a construção de sociedades hierárquicas e submissas a culturas dominantes, seja justamente oferecê-lo a todos. Não impor, apenas oferecer, em igualdade a qualquer outro tipo de música de qualquer outra cultura e região. É possível que, dessa igualdade, apareçam soluções que não eram cogitadas quando somente alguns poucos tinham o direito de emitir suas críticas e suas opiniões.

Música	Neukomm - <i>Sinfonie a Grand Orchestre</i> (IV movimento)	0'55"
---------------	--	-------

Finalmente, é possível perguntar: será que existem, ou teriam existido culturas realmente européias e americanas, ou o que existem são culturas humanas, que se encontram e se deslocam no mundo juntamente com suas populações? Talvez nem existam europeus e americanos, mas apenas seres humanos nascidos na Europa e nas Américas, como existem em todos os outros lugares do mundo. Separá-los por sua origem geográfica e mesmo étnica pode ter sido uma prática regular e perversa no passado, que ainda persiste no presente, mas que não temos a obrigação de manter no futuro. Os maiores problemas humanos não estão em sua origem étnica, geográfica, cultural ou religiosa, mas provavelmente na ilusão de que, para se desenvolverem, algumas pessoas precisam dominar, violentar, escravizar e invadir outras.

Bem mais importantes do que o repertório americano ou europeu, de qualquer época e lugar, são as nossas vidas e as vidas das próximas gerações. Portanto, não é a vida que deve servir à produção da música, mas sim a música que pode ser usada para o desenvolvimento da vida. Da vida de todos, no presente e no futuro, ainda que muitas crueldades tenham sido apoiadas pela música no passado. Mas o passado se foi, e a decisão de qual futuro queremos construir estará em cada ação que tomarmos, a qualquer momento de nossas vidas.

Conhecer melhor essa história pode nos ajudar a mudar nossa relação com o passado e a construir um futuro diferente. Foi o que procuramos fazer nos 13 programas de Alma Latina, ouvindo um pouco de música das Américas sob domínio europeu.

Música	Anônimo - <i>Lundu</i>	1'10"
---------------	------------------------	-------

E ao som do *Lundu* registrado no Brasil por Carl Philipp Martius há quase 200 anos, em uma recriação do grupo irlandês The Chieftains, com a gaita de foles de Carlos Nuñez, vamos chegando ao final de Alma Latina.

Foi um grande prazer estar aqui em Idéias Musicais e contar com a sua audiência. E foi um enorme aprendizado conviver com a eficiência e o cuidado de toda a equipe da Rádio Cultura.

Dedico a série Alma Latina à memória de meu pai Moacyr Castagna, com quem aprendi o gosto pela música, e aos meus mestres Sérgio Frug, Maria Adela Palcos, Viktor David Salis, Sri Baghavan e Jean-Yves Leloup, com quem aprendi o gosto pela vida.

Eu sou Paulo Castagna e espero encontrá-los em novas oportunidades. Este programa teve a produção de Ralf Schwarz e trabalhos técnicos de Almir Amador. Boa semana e até breve!